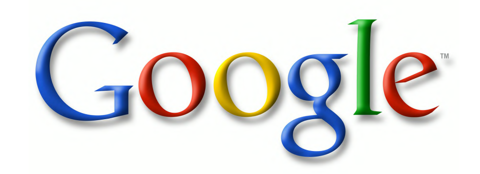
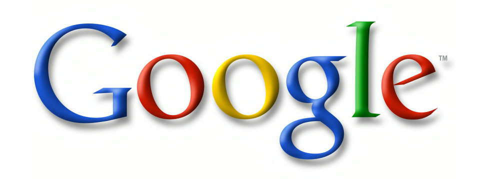
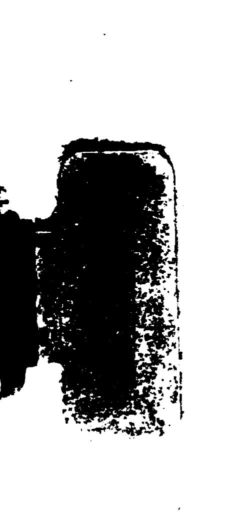
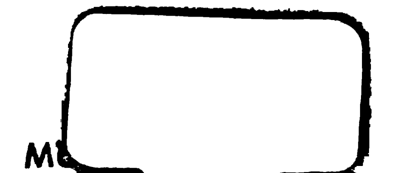






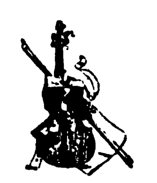


ARTHUR POUGIN

VIOTTI

ET

L'ÉCOLE MODERNE DE VIOLON



PARIS
MAISON SCHOTT
19, Boulevard Montmartre

BRUXELLES
SCHOTT FRÈRES
Montagne de la Cour, 82

LONDRES
SCHOTT ET Cie
Regent Street, 159.

MAYENCE
LES FILS DE B. SCHOTT

1888

VIOTTI

ET L'ÉCOLE MODERNE DE VIOLON

DU MÊME AUTEUR :

Supplément et complément à la BIOGRAPHIE UNIVERSELLE DES MUSICIENS de Fétis (2 vol. grand in-8°). — Firmin-Didot, éditeur.

DICTIONNAIRE HISTORIQUE ET PITTORESQUE DU THÉATRE *et des arts qui s'y rattachent* (1 vol. grand in-8°, avec 400 gravures). — Firmin-Didot, éditeur.

ADOLPHE ADAM, *sa vie, sa carrière, ses mémoires artistiques* (1 vol. in-18 jésus, avec portrait et autographe). — Charpentier, éditeur.

BELLINI, *sa vie, ses œuvres* (1 vol. in-18 jésus, avec portrait et autographes). — Hachette, éditeur.

BOIELDIEU, *sa vie, ses œuvres, son caractère, sa correspondance* (1 vol. in-18 jésus, avec portrait et autographe). — Charpentier, éditeur.

ALBERT GRISAR, *étude artistique* (1 vol. in-18 jésus, avec portrait et autographe). — Hachette, éditeur.

MEYERBEER, *Notes biographiques* (brochure in-18 jésus). — Tresse, éditeur.

ROSSINI, *Notes, impressions, souvenirs, commentaires* (1 vol. in-8°). — Claudin, éditeur.

RAMEAU, *essai sur sa vie et ses œuvres* (1 vol. in-16). — Decaux, éditeur.

VERDI, *Histoire anecdotique de sa vie et de ses œuvres* (1 vol. in-18 jésus). — Calmann Lévy, éditeur.

NOTICE SUR RODE, violoniste français (brochure in-8°). — Pottier de Lalaine, éditeur.

FIGURES D'OPÉRA-COMIQUE. *Elleviou, Mme Dugazon, la Famille Gavaudan* (1 vol. in-8°, avec trois portraits). — Tresse, éditeur.

LES VRAIS CRÉATEURS DE L'OPÉRA FRANÇAIS. *Perrin et Cambert* (1 vol. in-18 jésus). — Charavay, éditeur.

MOLIÈRE ET L'OPÉRA-COMIQUE. (Brochure in-8°). — Baur, éditeur.

EN PRÉPARATION :

LA TROUPE DE LULLY, *étude sur l'opéra au XVIIe siècle* (1 vol. in-8°, avec 30 eaux-fortes).

HEROLD, *sa vie, ses œuvres, son génie,* d'après des documents inédits (1 vol. in-18 jésus, avec portrait et autographe).

CHERUBINI *et la musique de son temps* (1 vol. in-18 jésus, avec portrait et autographe).

MÉHUL. *Histoire de sa vie et de ses œuvres* (1 vol. in-8°).

ARTHUR POUGIN

VIOTTI

ET

L'ÉCOLE MODERNE DE VIOLON



PARIS
MAISON SCHOTT
19, Boulevard Montmartre

BRUXELLES
SCHOTT FRÈRES
Montagne de la Cour, 82

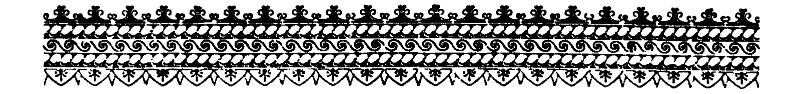
LONDRES
SCHOTT ET Cie
Regent Street, 159.

MAYENCE
LES FILS DE B. SCHOTT

1888

Imprimerie du *Guide musical*

Th. Lombaerts, 7, rue Montagne des Aveugles, Bruxelles.



VIOTTI
ET L'ÉCOLE MODERNE DE VIOLON

Lorsque Viotti vint se produire au Concert spirituel, où son apparition fit l'effet d'un coup de foudre et où son talent excita un enthousiasme indescriptible, cet établissement, alors presque sans rival en Europe, existait depuis un peu plus d'un demi-siècle, et presque tous les violonistes français distingués, ainsi qu'un grand nombre de virtuoses étrangers, s'y étaient fait entendre. L'école française, dont Le Clair peut être considéré comme le véritable fondateur, et dont ensuite le chef illustre fut Gaviniés, se trouvait, malgré la haute valeur de ces deux grands artistes, bien en retard sur l'admirable école italienne, où s'étaient coudoyés ou succédés des hommes tels que Corelli, Somis, Lolli, Nardini, Ferrari, Pugnani, Tartini, Chiabran et quelques autres, qui étaient, on peut l'affirmer, les premiers violonistes du monde. L'école allemande, quel que fût le renom que s'étaient acquis certains virtuoses remarquables tels que Stamitz et Fraenzel,

ne pouvait non plus songer à entrer en lutte et en parallèle avec celle-ci.

Les violonistes français et belges — à cette époque, les deux écoles se confondaient et n'en formaient qu'une, que distinguaient les mêmes qualités et les mêmes défauts, — étaient loin d'être sans valeur ; mais leur talent manquait généralement d'ampleur, d'originalité, et, à de rares exceptions près, de ce je ne sais quoi de personnel, d'imprévu, d'*en dehors*, qui force l'admiration et provoque l'enthousiasme de l'auditeur. Ils étaient nombreux, ceux qui s'étaient produits jusqu'alors au Concert spirituel, lequel faisait une singulière consommation de virtuoses et ouvrait ses portes à tous ceux qui étaient dignes de quelque attention ! Ce fut d'abord Le Clair et les artistes qui, de son temps, avaient conquis l'oreille du public : Guignon, Baptiste Anet, Dupont, Mondonville, Cupis, le frère de la célèbre danseuse Camargo, Petit, Guillemin, Mlle Hotteterre ; avec Gaviniés, dont les succès furent éclatants et prolongés, une nouvelle génération se présente, qui comprend Piffet, Vachon, Tarade, Turlet, Aubert ; puis viennent Capron, Bouteux, La Houssaye, Harenc, Baron, Moria, Barrière, Rougeon, Lemierre aîné ; puis encore Berthaume, Le Duc, Paisible, Guénin, Mlle Deschamps, Loisel, le chevalier de Saint-Georges, Fontaine père, Pieltain, Chartrain, Pérignon, Pagin... A côté de nos nationaux, il faut citer surtout, parmi les artistes étrangers qui venaient se faire entendre à Paris, Chiabran, Carminati, Pugnani, Ferrari, Lolli, Fraenzel, Mme Lombardini-Sirmen, Jarnowick, Stamitz, Madonis, Traversa, Gross, etc., etc.

En 1782, époque de l'arrivée de Viotti à Paris, la

situation des trois écoles était celle-ci. En Italie, Ferrari venait de mourir, mais il restait encore Pugnani, Capuzzi, Lolli, Fiorillo, alors dans tout l'éclat de sa jeunesse, Galeazzi, Giardini, Nardini, Puppo, Manfredi, Mestrino, Moriani, Campagnoli, Mme Strinasacchi. L'école allemande, qui avait pris du corps, comptait parmi ses membres Christian Cannabich, les Benda, Léopold Mozart, Wilhelm Cramer, Ditters von Dittersdorf, Danner, Eiselt, Kammel, Schweigl, Wanhall et quelques autres. Quant aux jeunes artistes français qui promettaient pour l'avenir, c'étaient, outre quelques-uns de ceux qui sont nommés plus haut, Blasius, Rodolphe Kreutzer, Imbault, Guérillot, Chapelle.

Quand ces jeunes artistes furent mis à même d'admirer le talent prodigieux de Viotti, ils en reçurent une impression profonde. C'est qu'on ne savait ce qu'on devait le plus apprécier chez ce virtuose incomparable, ou de la beauté du son qu'il tirait de son instrument, ou de la vigueur élastique et souple de son archet, ou de sa justesse imperturbable, ou de son phrasé plein de charme et d'élégance, ou de son style dont la noblesse égalait la pureté, ou de son chant dont la tendresse à la fois mâle et séduisante éloignait toute pensée d'afféterie et de maniérisme. Pour mieux dire, on admirait l'ensemble de ces qualités merveilleuses, qui constituait une personnalité sans précédent, et qui ouvrait à l'art des horizons jusqu'alors inconnus. Nos jeunes gens le sentirent ; ils comprirent que Viotti apportait avec lui des éléments nouveaux, destinés à agrandir et à régénérer ce bel art du violon, qui en effet, grâce à lui, prit une ampleur dont on ne l'avait pas encore cru susceptible ; ils analysèrent ses procédés,

s'assimilèrent autant que possible ses qualités, s'efforcèrent de pénétrer les secrets de son style et de son exécution, en un mot ils prirent à tâche de compléter leur talent et leur personnalité par l'étude intelligente des moyens qu'ils lui voyaient mettre en pratique avec tant de bonheur.

On peut donc dire que Viotti exerça une influence immense, et que cette influence acquit bientôt une prépondérance qui fut un bonheur et un bienfait pour l'art. C'est qu'il y avait en lui le tempérament et les qualités d'un novateur, et d'un novateur d'une puissance exceptionnelle. Aussi, quoiqu'elle se soit fait sentir d'abord et surtout en ce pays, son action ne fut-elle pas limitée à la France, où le maître résida d'abord dix années et où, plus tard, les élèves qu'il avait formés propagèrent ses principes et répandirent sa tradition; elle s'étendit sur l'Angleterre, où il se rendit ensuite, aussi bien que sur l'Allemagne et l'Italie, où l'étude de sa musique produisit les plus heureux résultats. La gloire de Viotti n'a donc pas sa source, ainsi qu'il arrive pour la plupart des grands virtuoses, uniquement dans son talent, considéré relativement à sa personne et d'une façon isolée; elle réside aussi dans ce fait qu'il a posé des principes nouveaux; qu'il a en quelque sorte complété et jusqu'à un certain point réformé l'art du violon; qu'il a, peut-on dire, tracé par son exemple une sorte de synthèse de cet art; enfin qu'il a, par conséquent, créé une école nouvelle, école qui se distingue de l'ancienne au point de vue technique par des qualités de mécanisme et d'exécution neuves, amenant des effets inconnus, au point de vue idéal par une noblesse de style, une intensité d'expression, une ampleur de jeu et une fierté

d'accent dont on n'avait pas d'exemple jusqu'à lui.

Fétis était donc dans la vérité et dans la justice, et il caractérisait très nettement Viotti lorsque, parlant de lui, il le qualifiait d' « illustre chef de l'école des violonistes modernes. » Rien n'est plus exact. Il est certain que, aujourd'hui encore, les bases de l'éducation de tous les violonistes sont celles que Viotti a posées par sa musique, que c'est l'étude de cette musique qui forme les jeunes artistes, et que d'ailleurs tout ce qui s'est fait depuis Viotti est frappé à sa marque et porte son empreinte. En matière d'instruction, les tempéraments romantiques eux-mêmes, les fantaisistes les plus décidés sont bien obligés, sous peine d'impuissance future, de se plier d'abord aux doctrines classiques, d'abreuver leur esprit aux sources les plus sévères; c'est ainsi, et ainsi seulement qu'on acquiert la force, et avec la force la souplesse qui permet de la diriger. Or, on peut affirmer que la source de Viotti, à la fois si pure, si limpide et si abondante, est celle où, depuis tantòt un siècle, *tous* les violonistes ont puisé leur savoir et leur talent.

I



C’est dans un petit village du Piémont, situé près de Crescentino, à Fontanetto, que Viotti naquit le 23 mai 1753. C’est à Fétis, et à lui seul, qu’il faut avoir recours pour les renseignements relatifs à l’enfance et à l’adolescence du grand violoniste, car, ainsi qu’on va le voir, il a été informé à ce sujet d’une façon toute particulière, et les faits qu’il rapporte sont d’une précision telle qu’elle ne saurait guère laisser de doute sur leur exactitude (1). C’est donc à lui que je vais emprunter

---

(1) Ce qui prouve que Fétis était bien renseigné sur les premières années de Viotti, c’est qu’il est le seul qui ait donné la date exacte et précise de sa naissance, que tous les autres biographes fixent à l’année 1755. La date donnée par lui se rapporte en effet parfaitement à celle qui figure sur l’acte de baptême du maitre, acte dont une copie authentique et légalisée a été achetée par moi, en 1868, à la vente de la bibliothèque de Farrenc, et dont je reproduis ici le texte :

“ *Johannes Baptista die 23 Maii hora sexta matutina natus filius legitimus et naturalis Filicis Antonii Viotti et Mariæ Magdalenæ Milano jugalium. Baptizatus fuit a me Johanne Dominico Roseno præsente die 25 ejusdem 1753. Tenentes fuere perillustris D (dominus) advocatus Alphunsus Barberis, et D^a (domina) Antonia Maria uxor dicti d^ni (domini) advocati Alphunsi Barberis.* „

A ce propos, je ferai remarquer le procédé exempt de scrupule employé par un écrivain italien, Francesco Regli, dans une prétendue *Storia del violino in Piemonte*, publiée à Turin en 1863 et qui n’est autre chose qu’un recueil de notices biographiques sur les violonistes piémontais. Regli, qui aimait sans doute la besogne rapide et qui regrettait le temps perdu en recherches, n’a rien trouvé de mieux, en ce qui concerne Viotti, que de traduire littéralement et mot pour mot la notice consacrée par Fétis à cet illustre artiste, et de la donner comme sienne, sans y rien changer. Je me trompe : il y a ajouté, à la fin, un alinéa dans lequel il a eu la fantaisie, assurément originale, de faire de Baillot le *maître de chapelle de Napoléon Ier*. A part cette dernière trouvaille, qui est vraiment heureuse, le procédé de Regli constitue l’acte de piraterie littéraire le plus audacieux et le plus effronté qui se puisse imaginer.

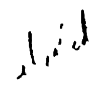
tout ce qui a trait à cette première partie de l'existence de Viotti.

Son père, dit-il, maréchal-ferrant, jouait du cor (1); il fit apprendre au jeune Viotti les éléments de la musique. Celui-ci montrait déjà sa vocation dès l'âge de huit ans, par le plaisir qu'il prenait à jouer d'un petit violon qu'on lui avait acheté à la foire de Crescentino. Vers 1764, un aventurier, nommé Giovannini, qui jouait bien du luth et était bon musicien, s'établit à Fontanetto et se chargea de l'éducation musicale de Viotti; mais après lui avoir donné des leçons pendant un an, il fut nommé professeur de musique à Ivrée, et son élève se trouva encore livré à ses propres efforts, n'ayant d'autre ressource pour s'instruire que la lecture des livres élémentaires. Un événement heureux vint enfin le tirer d'une situation si peu favorable au développement de ses talents naturels. En 1766, un certain joueur de flûte, appelé Jean Pavia, fut invité a se rendre à Strambino, petite ville de la province d'Ivrée, avec le père de Viotti, pour une fête patronale. Par ses instances, il obtint que celui-ci emmenât son fils. Après la messe, qui fut dite en musique, l'orchestre, dont le jeune Viotti faisait partie, se rendit chez l'évêque pour jouer une symphonie à sa table. Ce prélat (2), grand amateur des arts, remarquant la grâce avec laquelle l'enfant faisait sa partie, fut charmé du feu qui brillait dans ses regards et de son air inspiré. Il lui dit qu'il voulait faire sa fortune, et lui demanda s'il voulait aller à Turin pour y perfectionner son talent. Viotti et son père y ayant consenti, l'évêque leur donna une lettre de recommandation pour la marquise de Voghera, qui cherchait un compagnon d'études pour son fils, Alphonse del Pozzo, prince de la Cisterna, alors âgé de 18 ans. C'est à ce prince, mort vers 1830, qu'on est redevable des renseignements consignés dans cette notice sur la jeunesse de Viotti. Peu satisfaite de voir que l'évêque de Strambino ne lui avait envoyé qu'un enfant, la marquise de Voghera se disposait à le renvoyer chez ses parents avec un présent, quand Celognetti, musicien distingué de la chapelle royale, entra dans l'appartement, et insista pour entendre celui qu'on dédaignait si injustement. Il lui présenta une sonate de Besozzi qui fut exécutée sur-le-champ avec une franchise, une fermeté qui auraient fait honneur à un professeur expérimenté. Aux compliments qu'on lui adressa, Viotti répondit, dans son dialecte vercellois: *Ben par susi a le niente* (cela est peu de chose). Pour mortifier son petit orgueil, dit le

(1) Un recueil anglais: *the English Cyclopædia*, publié sous la direction de M. Charles Knight (London, Bradbury and Evans, 1858), fait de Viotti le fils du jardinier en chef du prince de Carignan. Mais ce renseignement me paraît aussi fondé que cet autre, donné dans le même recueil, et d'après lequel Viotti aurait été élu député à l'Assemblée Constituante, en 1789!

Et l'on nous accuse d'être légers, nous autres écrivains français!

(2) François Rora, qui depuis fut archevêque de Turin.



prince, on lui donna une sonate difficile de Ferrari qu'il joua si bien que Celognetti, transporté de plaisir, s'opposa formellement à son départ.

— Connaissez-vous le théâtre ? dit-il au jeune virtuose.

— Non, monsieur.

— Quoi ! vous n'en avez aucune idée ?

— Aucune.

— Venez, je veux vous y mener.

Il le conduisit en effet dans l'orchestre, où chacun fut émerveillé de lui entendre jouer tout l'opéra à première vue, avec autant d'exactitude et d'entente des effets que s'il l'eût étudié avec soin. Cette journée était décisive pour lui. De retour au palais, on le questionna sur ce qu'il avait trouvé de remarquable : saisissant aussitôt son violon, il joua toute l'ouverture et les motifs principaux de l'ouvrage avec une verve, un feu, un enthousiasme qui faisaient voir tout ce qu'on pouvait attendre de lui. C'était une explosion du talent. " Ce fut alors, continue le prince, que, charmé par un génie si naturel, je me décidai à faire tout ce qu'il faudrait pour que de si belles dispositions ne fussent pas infructueuses. Je lui assignai un logement dans mon palais, et lui donnai pour maître le célèbre Pugnani. L'éducation de Viotti m'a coûté plus de vingt mille francs ; mais à Dieu ne plaise que je regrette mon argent. L'existence d'un artiste semblable ne saurait être trop payée ".

La chance favorisait Viotti dès ses plus jeunes années. A l'aurore même de sa carrière il rencontrait un protecteur intelligent et généreux qui ne songeait qu'à le mettre à même de tirer parti des nobles facultés dont la nature s'était montrée prodigue envers lui, et le bonheur voulait qu'un élève si bien doué trouvât un maître digne de le comprendre et de le guider. Fétis a dit encore très justement à ce sujet : — « Ce n'est pas une circonstance médiocrement heureuse que pour un élève tel que Viotti il se soit trouvé un maître semblable à Pugnani. On sait quelle largeur, quel grandiose caractérisaient le talent de ce violoniste. Ces qualités précieuses, base d'un talent réel, il les communiqua à son élève, qui, y ajoutant ce qui était en lui, c'est-à-dire le brillant, l'élégance et l'inspiration, en composa le talent le plus parfait qu'on eût entendu jusqu'alors ».

A l'epoque où il se chargea de l'éducation musicale de Viotti, Pugnani pouvait être âgé de quarante ans environ, et son talent, alors dans tout son éclat, lui avait valu déjà une brillante renommée. Violoniste au jeu plein de largeur et de fermeté, chef d'orchestre d'une valeur et d'un ordre exceptionnels, compositeur fort distingué non seulement en ce qui concernait son instrument, mais aussi pour l'église et pour le théâtre, il possédait toutes les qualités propres à former le talent en même temps qu'à ouvrir et développer l'imagination d'un disciple aussi bien doué sous le rapport de l'intelligence et pourvu du plus exquis sentiment de l'art (1). Maître de chapelle du roi de Sardaigne, chef d'orchestre du théâtre royal de Turin, Pugnani, comme naguère Corelli à Rome et Tartini à Padoue, avait fondé en cette ville une école de violon, et de cette école, devenue rapidement fameuse, sortirent nombre d'artistes fort remarquables dont le plus célèbre fut assurément Viotti, mais parmi lesquels il faut encore citer Bruni, Olivieri, Traversa, Bouvier, Polledro, Borghi et Molino.

Viotti, grâce à ses qualités morales et à ses facultés artistiques, devint bientôt l'élève préféré et l'objet particulier des soins de Pugnani; une sympathie naturelle les portait d'ailleurs l'un vers l'autre, et tous deux se prirent mutuellement d'une tendre et profonde affection. Quant à l'admiration de Viotti pour son maître, elle était telle qu'en l'entendant il s'écriait, plein d'enthousiasme: *C'est un Jupiter!* donnant ainsi une idée de son exécution mâle, pleine de

(1) On ne saurait souhaiter une plus merveilleuse filiation artistique que celle de Viotti, élève de Pugnani, lequel avait eu pour maître Somis, qui lui-même était élève de Corelli.

chaleur et de hardiesse (1). Tout en cherchant à s'approprier les qualités de ce maître, pour lequel il conserva jusqu'à sa mort une vénération profonde et la plus vive reconnaissance, tout en s'efforçant de devenir à son tour un virtuose accompli, un *suonatore abile*, Viotti, dont l'inspiration s'éveilla de bonne heure, s'exerçait déjà dans la composition, d'instinct, peut-on dire, et sans avoir fait encore aucunes études théoriques; on assure qu'il n'avait que quatorze ans lorsqu'il écrivit son premier concerto (en *la* majeur), celui qu'il publia plus tard sous le numéro 3 (2).

Jusqu'à ce qu'il eût complètement terminé son éducation, Viotti resta sous la direction de Pugnani, qui l'avait appelé à faire partie de l'orchestre de la chapelle royale. Puis, ce qui prouve bien, d'une part l'affection qui unissait l'élève et le maître, de l'autre, le cas que celui-ci faisait du talent de celui-là, un beau jour, quand Viotti fut tout à fait formé et que Pugnani fut sûr de lui, tous deux partirent de compagnie et s'en allèrent faire un immense voyage

(1) Cette admiration que Pugnani inspirait à son élève, celui-ci ne manqua jamais de l'exciter à son tour. Voici comment Mme de Genlis, dans ses *Mémoires* (T. 1er, p. 144), parle de l'un et de l'autre: — "... J'entendis avec admiration le fameux Pugnani, dont l'un des plus grands titres de gloire est d'avoir été le maître de Viotti, artiste fait pour servir à jamais de modèle à ceux qui se consacrent aux arts, par son prodigieux talent, la culture de son esprit, ses mœurs, sa conduite noble et pure dans tous les temps, et les qualités de son cœur ".

(2) Plus tard encore, et pour rendre une sorte d'hommage à son maître, Viotti s'inspira d'une de ses compositions; on lit à ce sujet dans le *Dictionnaire des Musiciens* de Choron et Fayolle: — " La musique de Pugnani est très recherchée des amateurs... Une éloquence vive et nerveuse règne dans sa mélodie, les idées s'y succèdent par ordre, sans s'écarter du motif. Quelques-uns de ses trios ont même le grandiose du concerto, entr'autres celui où Viotti a pris le motif d'un de ses plus beaux concertos. (Voyez le premier trio de l'œuvre X, en *mi* bémol) ".

On ignore sous quel maître Viotti fit ses études de théorie musicale, qui d'ailleurs n'ont jamais été poussées fort loin. Y aurait-il témérité à supposer que, s'étant exercé à la composition alors qu'il était encore à l'école de Pugnani, il aurait tout naturellement reçu de celui-ci quelques conseils et quelques indications sous ce rapport, et que là se serait bornée toute son éducation théorique, un travail personnel et son goût naturel faisant ensuite le reste?

artistique à travers l'Europe, visitant toutes les capitales, se faisant entendre devant les cours les plus brillantes et se voyant accueillis avec la plus grande faveur par tous les souverains. Pugnani, qui, aux premiers jours de sa brillante carrière, avait fait, seul, un voyage de ce genre, et s'était produit avec le plus grand succès en Angleterre, en France et, je crois aussi, en Hollande, voulut servir de guide et de Mentor à son élève en cette circonstance (1).

Tous deux quittèrent donc l'Italie, et se dirigèrent vers le Nord. La première étape de ce voyage paraît avoir été Genève, et l'on a raconté à ce sujet une anecdote dont l'authenticité me paraît douteuse, mais que je rapporte ici parce qu'elle est consignée dans la plupart des biographies. « Les deux voyageurs, passant par Ferney, se présentèrent chez Voltaire. L'académicien Chabanon s'y trouvait. Grand amateur de violon, il procura aux virtuoses l'accueil le plus honorable (2). On fit de la musique. Pugnani et Viotti exécutèrent ensemble des duos. La figure grotesque du premier, ses manières bizarres, quelqufois même la dureté de son jeu, contrastaient avec l'élégance du second et faisaient encore ressortir ses qualités brillantes (3). C'était donc au jeune Viotti que Voltaire adressait toujours la parole, et à chaque éloge qu'il lui donnait, il ne manquait jamais de l'appeler *célèbre Pugnani*. Cette méprise réitérée

---

(1) En 1754, Pugnani, arrivant à Paris, s'était produit avec éclat au Concert spirituel. Le *Mercure de France* (Mars 1754) enregistrait ainsi son succès: — « M. Pugnani, ordinaire du roi de Sardaigne, joua un concerto de sa composition; les connaisseurs qui étoient au concert prétendent qu'ils n'ont point entendu de violon supérieur à ce virtuose ».

(2) On sait que Chabanon était compositeur, et qu'il a publié d'assez nombreux écrits sur la musique.

(3) Pugnani était doué d'un nez phénoménal, qui, lorsqu'il commença à prendre de l'âge, rendait sa physionomie presque ridicule.

blessa tellement l'amour-propre du vrai Pugnani, que toutes les fois qu'on parlait devant lui de Voltaire, il disait: *Votre Voltaire, il est oune bête, il né sait faire qué des trazédies* (1). »

Cette anecdote, je l'ai dit, me semble apocryphe. Il est peu supposable, en effet, que, deux artistes se présentant chez Voltaire, les présentations n'eussent pas été faites d'une façon assez correcte pour rendre impossible toute confusion du genre de celle-ci.

Quoi qu'il en soit, nos deux artistes s'en allèrent séjourner quelque temps à Genève. A cette époque, on donnait chaque hiver dans cette ville une série de douze concerts hebdomadaires, et pour rendre ces concerts plus brillants, on appelait à y prendre part un certain nombre de virtuoses étrangers distingués. L'un des meilleurs élèves de Gaviniés, Imbault, s'y trouvait alors, et obtenait des succès dans ces séances; l'arrivée inattendue des deux violonistes italiens fit désirer que Viotti se produisît concurremment avec le jeune artiste français. Tous deux alternèrent donc sur les programmes, pour le plus grand plaisir du public, et c'est alors que se cimenta entre eux une amitié qui ne se démentit jamais (2).

De Genève, Pugnani et son élève prirent le chemin de l'Allemagne pour se rendre en Pologne. A Varsovie, où ils restèrent assez longtemps, Viotti fut l'objet des prévenances et des attentions les plus délicates de la part du roi Stanislas-Auguste, qui, dit-on, en faisait le compagnon de ses parties de chasse

(1) J'ai emprunté cette citation à la notice que Miel a consacrée à Viotti dans la *Biographie Michaud*, notice très intéressante, et abondante en renseignements utiles sur certaines parties de la carrière du glorieux artiste.

(2) Plus tard, pendant son premier séjour à Paris, c'est à Imbault et à Guérillot que Viotti confia l'exécution, au Concert spirituel, de ses symphonies concertantes pour deux violons, et c'est en compagnie d'Imbault qu'il les joua lui-même à a cour.

et de tous ses plaisirs. Il ne fut pas moins bien reçu en Russie, où l'impératrice Catherine, qui se piquait de dilettantisme et qui se montra enchantée de son talent, le combla de grâces et de bontés. D'un physique agréable, bien fait et soigné de sa personne, avec une grande élégance de manières, une physionomie expressive et un extérieur fort distingué, Viotti avait d'ailleurs tout ce qu'il fallait pour plaire, et son talent ne faisait qu'augmenter la bonne impression que sa vue causait dès l'abord. Ces avantages lui furent surtout profitables en Russie, pays neuf encore au point de vue de l'art, mais qui ne demandait qu'à encourager et à récompenser les artistes. Les succès brillants que Viotti obtint à la cour et devant le public de Saint-Pétersbourg l'engagèrent à laisser son maître quelque temps dans cette capitale, pour aller tenter la fortune dans les provinces. Il se rendit d'abord à Moscou, où il fut accueilli avec enthousiasme, visita quelques autres villes, qui ne le reçurent pas avec une faveur moins grande, et après cette tournée fructueuse, pendant laquelle, dit un biographe, il fit « une ample moisson de roubles, » il revint trouver Pugnani à Saint-Pétersbourg. Là, il fut, paraît-il, atteint d'une maladie qui le condamna à un repos absolu pendant toute une année. Enfin, lorsqu'il eût recouvré la santé, Viotti, à qui la tsarine avait fait des présents magnifiques, repoussa toutes les instances que fit cette souveraine pour le retenir à son service, et partit avec son maître pour Berlin. C'est en cette ville qu'il allait se trouver pour la première fois en présence de Jarnowick, célèbre alors dans toute l'Europe, et qu'il devait bientôt éclipser. Toutefois, et par suite de circonstances particulières, cette pre-

2

mière rencontre avec un virtuose déjà fameux ne fut pas à son avantage.

Homme assez peu estimable, nature singulière et excentrique, Jarnowick n'en était pas moins un artiste fort distingué. Plus âgé que Viotti de quelques années, il avait été élève de Lolli, et faisait honneur à ce maître célèbre (1). Il était venu à Paris vers 1770, s'était fait entendre au Concert spirituel, et bientôt était devenu le favori du public et le virtuose à la mode. Son talent justifiait d'ailleurs ce succès, et son jeu, plein de souplesse et empreint d'une grâce pénétrante, se distinguait par une justesse remarquable, une grande facilité de doigts et d'archet, et un goût très pur dans le choix et l'exécution des ornements; on lui eût souhaité seulement une sonorité plus puissante et une plus grande largeur dans le phrasé. Mais ses admirateurs le trouvaient parfait, surtout quand il exécutait sa propre musique. Au reste, Jarnowick s'était fait une réputation d'étrangeté qui était loin de lui faire tort auprès du public, et sa vogue se serait prolongée sans doute encore si, au bout de quelques années, certains incidents fâcheux ne l'avaient mis dans l'obligation de quitter Paris et la France (2). Il se rendit alors à

---

(1) Né a Palerme en 1745, il s'appelait en réalité *Giornovicchi*. On ne trouve trace nulle part de la raison qui lui fit donner à son nom une tournure slave. Ce fut sans doute un simple caprice de sa part.

(2) Fétis, sans s'expliquer davantage à ce sujet, dit que " des circonstances graves, où l'honneur de Jarnowick était compromis, l'obligèrent à s'éloigner de Paris ".

Comme excentrique, Jarnowick laissait peu à désirer, et l'on raconte à son sujet plusieurs anecdotes originales. Un jour, se trouvant chez Bailleux, éditeur de musique, un mouvement maladroit lui fait casser une vitre. —" Qui casse les verres les paie, lui dit Bailleux. — C'est juste, répond-il. Quel est le prix de votre carreau? — Trente sous. — Voici un écu de trois livres. — Mais je n'ai pas de monnaie. — Qu'à cela ne tienne, " et il casse un second carreau. — Une autre fois, étant de passage à Lyon, il annonce un concert à six francs le billet. Ce prix semble excessif, et, le soir venu, la salle reste absolument vide. Blessé dans son

Berlin, où le prince royal, à qui plut son talent distingué, lui donna un emploi dans sa chapelle.

Tel est l'artiste avec lequel Viotti allait être appelé par le hasard à se mesurer, artiste assurément distingué quoique loin de le valoir, mais qui avait sur lui l'avantage d'une renommée établie depuis près de dix ans, et qui était considéré par toute l'Europe comme le représentant le plus remarquable de la jeune école de violon.

Par suite d'un assez singulier concours de circonstances, la première épreuve ne fut favorable ni à l'un ni à l'autre. Viotti avait été invité à prendre part à une grande séance musicale donnée chez le prince royal de Prusse. « Jarnowick et Viotti se trouvèrent en présence, dit un de ses historiens. Celui-ci exécuta un concerto qu'il venait d'achever, sans préparation, sans répétition, et après avoir passé la journée à copier les parties. Il fut au-dessous de lui-même. Jarnowick s'en aperçut et se confondit en louanges ironiques. Mais Viotti fut vengé à l'instant même ; Jarnowick resta court au milieu d'un de ses rondos les plus connus, et l'artiste outragé alla sur le champ exprimer à son rival sa profonde admiration. Ce persiflage, qui était loin du caractère bon et sensible de Viotti, n'était ici qu'une juste représaille (1) ». Mais Viotti trouva bientôt l'occasion

amour-propre, Jarnowick médite de se venger, et il annonce pour le lendemain un concert à trois francs par place; cette fois le public vint en foule, mais, à l'heure indiquée pour le commencement de la séance, on fut obligé de lui annoncer que Jarnowick avait quitté la ville depuis une heure. — Jarnowick avait souvent maille à partir avec le chevalier de Saint-Georges, aussi fameux comme violoniste que par son habileté à l'escrime, et il s'oublia un jour jusqu'à lui donner un soufflet; fort heureusement pour lui, Saint-Georges se contenta de dire: « J'aime trop son talent pour me battre avec lui. » Mais plus tard, à Londres, comme il avait grossièrement insulté le fameux pianiste J. B. Cramer, celui-ci voulut le forcer à se battre; Jarnowick fut lâche, refusa absolument, et se vit obligé de quitter Londres.

(1) Notice de Miel sur Viotti, dans la *Biographie Michaud*.

d'affirmer avec éclat sa supériorité, et Jarnowick en conçut contre lui une sourde irritation, à ce point que longtemps après il lui proposa un défi ; mal lui en prit, car cette fois il fut complètement vaincu, ainsi que le rapporte Fétis dans sa notice sur cet artiste :—« Arrivé à Londres en 1792, il y joua dans les concerts qui y furent donnés à cette époque, et presque toujours il y fut applaudi. Malheureusement pour lui, Viotti arriva vers le même temps dans la capitale de l'Angleterre,et la supériorité de son talent plaça Jarnowick à un rang inférieur,comme cela était déjà arrivé entre eux dix ans auparavant, à Berlin. La jactance de Jarnowick n'y put tenir cette fois ; et la première fois qu'il rencontra celui qu'il considérait comme son rival, quoique celui-ci n'en eût point, il l'aborda brusquement et lui dit : « Il y a longtemps » que je vous en veux ; vidons la querelle, apportons » nos violons, et voyons enfin qui de nous deux sera » César ou Pompée ». Le cartel fut accepté, et Jarnowick, vaincu, dut se considérer comme placé bien au dessous du grand artiste qui n'avait pas dédaigné cette lutte. Cependant il ne perdit pas courage ; car avec ce ton gascon qui lui était familier, il s'écria : « Ma foi, mon cher Viotti, il faut avouer qu'il n'y a » que nous deux qui sachions jouer du violon ».



II

Viotti resta quelque temps à Berlin, où il fut choyé comme il l'avait été à Varsovie et à Saint-Pétersbourg. Les biographes ne sont pas d'accord en ce qui concerne la suite de son voyage; les uns, comme Miel, assurent que Viotti et Pugnani se séparèrent à Berlin, et que le premier vint aussitôt en France, tandis que d'autres, comme Fétis, croient pouvoir affirmer que le maître et l'élève se rendirent ensemble à Londres, où Viotti vit se poursuivre ses succès, et vinrent ensuite à Paris, où seulement ils se séparèrent. Pour moi, je serais tenté de croire, sans pouvoir l'affirmer, que Viotti laissa en effet son maître à Berlin, mais qu'il passa par Londres avant de venir à Paris

Toujours est-il que Viotti dut arriver à Paris dans le courant de l'année 1781, car c'est dans les premiers mois de 1782 qu'il s'y fit entendre pour la première fois en public. Dès le 13 mars de cette année, on lit ce qui suit dans les *Mémoires secrets* : « M. Viotti, violon étranger, qui n'a point encore paru ici, qui s'est fait connoître par hazard pour la

première fois dans un petit concert particulier avec une modestie rare, et fit tomber l'archet des mains de tous nos grand maîtres, doit débuter au Concert spirituel durant la quinzaine : il est des amateurs qui le mettent au-dessus de tout ce que nous avons entendu jusqu'à présent ». Et le 20 mars, le même recueil s'exprime ainsi : — « M. Viotti a soutenu dimanche, dans son concerto de violon, la haute réputation qu'il s'étoit déjà si promptement acquise dans ce pays-ci. Une exécution vraie, un fini précieux et une qualité de son admirable dans l'*adagio* font placer cet artiste au rang des plus grands maîtres. On prétend que depuis le fameux Lulli (1), il n'a pas paru de violon de sa force ».

Toutefois, la musique de Viotti dérouta d'abord un peu le public parisien, encore peu habitué à un chant si noble et si pur, à un style si ferme, si large et si exempt de toute espèce de mièvrerie. On peut s'en rendre compte par ces lignes du *Mercure*, qui signalait en ces termes la première apparition du jeune et brillant artiste : — « La prééminence de M. Viotti n'a pas été reconnue d'une manière unanime ; des connoisseurs prétendent que son jeu est quelquefois brusque et heurté, qu'il sacrifie souvent l'expression et l'esprit de son sujet au désir de tirer de son instrument des sons extraordinaires, qu'enfin, son genre de composition est inférieur à celui de Jarnowick et de quelques autres virtuoses connus. Quoi qu'il en soit, nous croyons que M. Viotti est un des plus grands violons qui se soient fait entendre au Concert spirituel depuis vingt ans ; quand sa tête

(1) Il faut lire : *Lolli*.

est montée, il exécute parfaitement et les morceaux d'expression et les choses difficiles; il seroit seulement à désirer que la plupart de ces choses si difficiles devinssent impossibles; nos plaisirs n'y perdroient rien » (1).

On voit que l'écrivain était un peu désorienté par la nouveauté, par l'ampleur du jeu et de la composition de Viotti. C'est ce qui arrive presque infailliblement toutes les fois qu'un artiste tente d'agrandir le domaine de l'art, d'initier le public à des beautés nouvelles, inconnues avant lui (2). Mais si, de la part de quelques-uns, l'étonnement se traduisit par une sorte de froideur relative, les autres donnèrent un libre cours à leur enthousiasme, et Viotti fut bientôt le lion du Concert spirituel. Qu'on en juge par ces lignes que lui consacrait l'*Almanach musical :* —« MM. Fodor, Eck, Viotti et Berthaume ont exécuté [au Concert spirituel] différens concertos de violon de leur composition ou d'autres compositeurs français. Dès le premier jour qu'on a entendu M. Viotti, tout le monde s'est accordé à le placer au-dessus de tous ses concurrens. Les gens difficiles qui aiment

(1) *Mercure de France*, avril 1782.

(2) En parlant de ces premiers pas de Viotti à Paris, Miel s'exprime ainsi : — « Ses débuts furent brillants ; mais quoique les voyages eussent déjà éclairé et mûri son goût, il était encore bien éloigné de ce fini d'exécution qu'il sut acquérir depuis. Quant à ses compositions, elles ne furent pas appréciées d'abord à leur juste valeur; elles étaient trop mâles et trop substantielles; mais le vrai beau reprend toujours ses droits. On reconnut bientôt que la mélodie de Viotti, pour n'être ni vulgaire ni recherchée, n'en était pas moins de la mélodie; on rendit justice à ces traits naturels, dessinés sur un chant noble et pur ; on comprit ce qu'il y avait d'intérêt dans une ordonnance musicale qui n'était que le développement d'une pensée unique. Le concerto devint ce qu'il doit être, expressif, pathétique, majestueux, grandiose, et ce genre de musique fut fixé pour jamais. Ainsi, l'honneur de cette création appartient à Viotti... » C'est en musique surtout qu'il ne faut dire ni jamais ni toujours. Mais il n'en reste pas moins que les réflexions de Miel sont pleines de justesse.

à trouver, dans l'exercice des talents, des motifs qui les autorisent à s'opposer à l'essor de la satisfaction publique, ont prétendu que le jeu de M. Viotti étoit quelquefois *brusque*, *heurté !* On a sans doute voulu désigner par-là cette fierté de doigts et d'archet qui donne un caractère très prononcé et de l'âme aux sons. Le concerto de violon que M. Viotti a exécuté pour son début au Concert spirituel présentoit un très grand nombre de difficultés qui lui ont fait produire des sons très extraordinaires pour cet instrument. M. Viotti les a passées avec une facilité surprenante ; on auroit presque cru qu'il ne faisoit qu'aller et venir pour son plaisir sur les passages épineux qu'il parcouroit, et qu'il n'avoit d'autre objet que de montrer sa force et sa supériorité. La manière dont M. Viotti a joué l'*adagio* de son concerto n'a permis à personne d'être indifférent au fini précieux de son jeu. Rien n'égale la manière brillante avec laquelle il a joué son *allegro* » (1).

Dès la première année de son apparition au Concert spirituel, Viotti se fit entendre dans douze séances, avec un succès toujours croissant ; et il se présenta ce fait particulier que ce succès en vint à éclipser celui de Mme Mara, la célèbre cantatrice, qui, blessée de voir les faveurs du public se tourner vers le grand violoniste, s'en vengea par une grossièreté que les *Mémoires secrets* nous font connaître en ces termes : — « Il y a eu le 24 un concert de bénéfice pour M. Viotti, comme il y en avoit eu un huit jours auparavant au profit de Mme Mara. Les billets étoient tous à 6 livres. Cette dernière, encore piquée d'avoir vu l'enthousiasme de ses admirateurs s'éteindre en ce

(1) *Almanach musical*, 1783, 1re partie, pp. 175-176.

moment, et de ne tirer qu'un médiocre bénéfice de la représentation extraordinaire en sa faveur, a refusé de chanter le jour du concert de M. Viotti, quoique celui-ci eût eu la complaisance de jouer au sien. On a été indigné de cette vilaine et sordide ingratitude. (1).

Viotti ne tarda pas à exciter l'admiration générale et sans réserve que légitimait son incomparable talent. En 1783, nous le voyons paraître aux concerts de la semaine sainte, puis à ceux donnés à son bénéfice et à celui de Mme Todi dans le courant du mois de mai, aux trois séances de l'Ascension, de la Pentecôte et de la Fête-Dieu, enfin, à celles du 15 août et du 8 septembre. Le *Mercure* est convaincu cette fois de la valeur du virtuose, et il en parle avec une véritable chaleur : — « .....Un autre objet de l'amour du public, dit-il, et qui cette fois paroit sans concurrens, c'est M. Viotti. Son succès a été encore plus grand que celui de l'année passée, et nous croyons que son talent est de même augmenté. On a trouvé que ses sons étoient attaqués avec plus de justesse et de sûreté, sa manière encore plus moëlleuse et mieux fondue, sa composition même plus agréable. Il a été reçu avec les transports les plus mérités, et il semble que les artistes commencent à lui pardonner de n'être pas né en France » (2). Il y avait donc, et cela peut se croire

(1) *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres*, 29 avril 1782. — L'*Almanach musical* de 1783 nous fait connaître les détails de ce concert: « Ce concert a été ouvert par une symphonie de M. Hayden. Mlle Buret l'aînée a chanté un air italien del signor Sarti; Mademoiselle sa sœur un air italien de M. Piccini; M. Legros, un air de *Roland*, du même compositeur. M. Viotti a exécuté un concerto de sa composition et de petits airs, avec des variations, dont il est l'auteur. »

(2) *Mercure*, avril 1783.

aisément, un peu de jalousie de la part de nos violonistes français, qui avaient eu quelque peine à supporter l'éclatante supériorité du nouveau venu, après avoir impatiemment subi, pendant plusieurs années, le joug d'un autre étranger, Jarnowick. Quoi qu'il en soit, à chaque nouvelle occasion, le *Mercure* continue de rendre justice à Viotti et d'enregistrer ses succès (1). Fétis a donc eu raison de s'exprimer ainsi en parlant de l'effet produit par le grand artiste et des résultats qui furent, pour l'école française de violon, la conséquence de son séjour à Paris : — « Le début de Viotti au Concert spirituel produisit un effet qu'il serait difficile de décrire. Jamais on n'avait rien entendu qui approchât de cette perfection; jamais artiste n'avait possédé un son plus beau, une élégance aussi soutenue, une verve, une variété semblables. L'imagination qui brillait dans ses concertos ajoutait encore au plaisir qu'il procurait à son auditoire ; car ses compositions étaient aussi supérieures à ce qu'on connaissait auparavant que son exécution était au-dessus de celle de ses rivaux. Dès qu'on connut cette belle musique, la vogue des concertos de Jarnowick disparut, et l'école française de violon s'engagea dans une voie plus large » (2).

Pourtant, après dix-huit mois pendant lesquels il n'avait connu que des triomphes, Viotti cessa tout à

(1) On pout consulter notamment, à ce sujet, les numéros du 14 et du 28 juin, du 23 août et du 20 septembre 1783.

(2) Veut-on savoir ce que gagnait Viotti au Concert spirituel, à cette époque de ses plus grands triomphes ? Un de ses contemporains, Fayolle, va nous l'apprendre : — « Paganini, de son propre avou, gagne environ 15,000 fr. par séance ; au lieu que l'immortel Viotti, dont le talent n'aura jamais de rival, ne touchait de M. Le Gros que douze cents francs pour tous les concerts de l'année, ce qui, en supposant douze concerts, fait cent francs par séance... Oh ! que les temps sont changés ! » (FAYOLLE : *Paganini et Bériot*, avertissement.)

coup, et complètement, de paraître au Concert spirituel. Cette détermination de sa part doit avoir eu pour cause un fait grave, mais j'ai acquis la certitude que cette cause ne peut être celle qui a été indiquée par les biographes, entre autres par Miel et par Fétis, qui pourtant s'accordent complètement à ce sujet. Voici le récit de ce dernier : — « Avec une éducation musicale peu avancée, comme l'était alors celle des amateurs qui fréquentaient ces concerts, le public montre quelquefois du caprice dans ses goûts : il en eut un qui fut cause de la retraite du grand artiste, en 1783. Un jour de la semaine sainte de cette année, il y avait peu de monde dans la salle, et comme cela arrive toujours en pareille circonstance, une certaine froideur se répandit sur toute la séance. Bien que Viotti n'y eût pas déployé moins de talent que précédemment, il y produisit peu d'effet. Le lendemain il y eut foule au concert. Un violoniste, dont l'habileté ne pouvait être mise en parallèle avec la sienne, y joua un concerto dont le rondo excita des transports de plaisir, par un thème vulgaire analogue aux airs de vaudeville. Ce morceau redemandé fut l'objet de toutes les conversations pendant huit jours. Viotti ne se plaignit pas ; mais profondément blessé dans son juste orgueil, il prit dès ce moment la résolution de ne plus jouer à Paris dans les concerts, et depuis lors, en effet, on ne l'y a plus entendu que dans des réunions particulières, quoiqu'il ne se soit éloigné de cette ville que neuf ans après et qu'il y soit revenu plusieurs fois ».

Le fait est malheureusement exact, et jamais plus Viotti ne se produisit en public à Paris ; mais encore une fois, cet incident a été, dans ses détails, mal présenté par les historiens. Ce n'est pas pendant la

semaine sainte de 1783 que Viotti cessa de se faire entendre, puisque, ainsi qu'on l'a vu plus haut, non seulement il joua à toutes les séances de cette période animée du Concert spirituel, mais encore à celles du mois de mai, à celles des trois fêtes qui le suivent, enfin à celles du 15 août et du 8 septembre (1). D'autre part, j'ai dépouillé tous les programmes du Concert spirituel à partir de cette dernière date, j'en ai lu tous les comptes-rendus donnés exactement par le *Mercure* et par le *Journal de Paris*, et je n'y ai pas trouvé trace du succès excessif, et blessant pour Viotti, qu'y aurait remporté un autre violoniste. Puppo se fait entendre le 1er novembre, et on lui reproche de ne pas jouer juste. Le 8 décembre, c'est le tour de Guérillot, qui est fort bien accueilli en exécutant un concerto de Jarnowick; mais comme Guérillot devint l'ami de Viotti, et, avec Imbault, l'interprète de ses symphonies concertantes, il n'est pas présumable que ce soit son succès qui l'ait pu froisser. Enfin, le 24 décembre, on voit se présenter un violoniste nommé Michaut, dont le début passe absolument inaperçu. Je le répète donc, les biographes, en se reproduisant à ce sujet les uns les autres, ont été égarés évidemment par un renseignement inexact. Eymar, qui avait été le spectateur des triomphes de Viotti à Paris, qui s'était intimement lié avec lui et qui publiait à son sujet, en 1792, un écrit intéressant, quoique emphatique et un peu

(1) Ce qui prouve que Fétis s'est aussi trompé en disant que Viotti était allé revoir son pays pendant l'été de 1783, puisqu'évidemment il n'a pu quitter Paris à cette époque. S'il s'est rendu en Italie en 1783, ce n'a pu être avant la dernière période de l'année.

étrange (1), aurait dû être particulièrement informé sur le fait en question; or — et ceci pourrait suffire à démontrer l'erreur des autres biographes — il est précisément le seul qui ait confessé son ignorance sur ce point : — « On n'a jamais bien su, dit-il, quelles furent les raisons qui déterminèrent Viotti à ne plus se faire entendre en public : ceux qui ont connu son caractère savent seulement qu'il dédaignait les applaudissemens de la multitude, parce qu'elle les accorde presque indistinctement à la supériorité du talent et à la médiocrité présomptueuse. On sait aussi qu'il se refusait aux sollicitations des gens qu'on appelait du grand monde, parce qu'il ne voulait avoir pour juges que des hommes dignes de l'apprécier, et que, malgré la prétention que les grands et les gens du bel air ont toujours eue de se connaître à tout et d'être les arbitres suprêmes des arts, des artistes et du goût, il avait observé qu'il était fort rare de rencontrer parmi eux des hommes capables d'un sentiment profond, qui sussent voir dans les hommes autre chose que leur extérieur, et juger les choses autrement que par leur superficie ».

Il est certain que Viotti, avec la conscience de sa valeur, était justement fier de son admirable talent, et il n'y a pas de doute que c'est à un froissement quelconque qu'il faut attribuer sa résolution de ne plus se faire entendre en public — à Paris du moins, car plus tard, à Londres, il se produisit plus d'une

(1) *Anecdotes sur Viotti*, précédées de quelques réflexions sur l'expression en musique, par A.-M. d'Eymar, préfet du Léman. Je crois qu'on n'a jamais fait remarquer qu'il existait plusieurs éditions de cet écrit assez singulier : la première, datée de 1792; une autre, publiée à Milan, sans date; enfin une troisième, faite à Genève en l'an VIII. L'auteur de cet opuscule, qui, avant d'être préfet du département du Léman, avait siégé à l'Assemblée nationale comme député de Forcalquier, ne doit pas être confondu avec un autre écrivain, Claude Eymar, qui vivait dans le même temps et qui, comme lui, était enthousiaste de Rousseau.

fois; mais, on l'a vu, les renseignements publiés à cet égard sont manifestement inexacts. En ce qui touche le respect qu'il avait de sa dignité d'artiste, on en a rapporté un exemple éclatant, et je le reproduis d'après Eymar, qui l'avait personnellement et intimement connu. La reine Marie-Antoinette admirait Viotti, l'avait pris sous sa protection, et l'appelait souvent à ses réceptions : — « Un jour de fête à la cour, dit Eymar, Viotti doit exécuter à Versailles un nouveau concerto de sa composition. On brûle d'impatience de l'entendre. L'heure arrive, mille bougies éclairent le salon de musique de la reine ; les plus habiles symphonistes de la chapelle et des théâtres de Paris, mandés pour le service de leur majesté, sont assis devant les pupitres où les parties sont distribuées. La reine, les princes, mesdames et toutes les personnes de leur cour arrivent, et le concert commence. Les exécutans, au milieu desquels on distingue Viotti, reçoivent de lui le mouvement, et paraissent tous animés du même esprit. La symphonie marche avec tout le feu et toute l'expression de celui qui l'a conçue et qui la dirige. A la fin du *tutti*, l'enthousiasme est à son comble. Mais l'étiquette défend et arrête les applaudissemens. Le silence se fait à l'orchestre. Dans le salon, il semble que chacun soit averti par ce silence même de respirer plus doucement encore pour mieux entendre le solo qui va commencer. La corde frémissante sous l'archet fier et brillant de Viotti a déjà fait entendre quelques accens, lorsque tout-à-coup il se fait un grand bruit dans la pièce voisine : *Place à monseigneur le comte d'Artois*. C'est ce prince en effet qui arrive, précédé de valets de pied portant des flambeaux, et accompagné d'une suite nombreuse. Les deux bat-

tans de la porte s'ouvrent, et le concert est interrompu. La symphonie recommence un moment après : silence, Viotti va se faire entendre. Cependant le comte d'Artois ne peut rester en place, il se lève, il marche dans le salon, adressant assez haut la parole à quelques femmes. Alors Viotti met son violon sous son bras, plie son cahier et sort, laissant là le concert, son altesse royale et sa majesté, au grand scandale de tous les spectateurs ».

On voit que Viotti n'entendait pas raillerie en ce qui touche le respect que tous, sans exception, doivent à l'art et aux artistes.

III

Au dix-huitième siècle, nombre de grands seigneurs affichaient volontiers, soit par ton, soit par un véritable amour de l'art, un goût passionné pour la musique, et entretenaient chez eux d'excellents orchestres composés d'artistes fort distingués. Les princes de Conti, de Soubise, de Condé, de Guéménée, le comte de Clermont, etc., comptaient parmi ces dilettantes raffinés. Le prince de Guéménée, qui se faisait remarquer par son faste et son luxe en toutes choses, avait une musique particulièrement remarquable, et Viotti, dès les premiers temps de son arrivée à Paris, avait été appelé par lui à la direction de son orchestre. Les qualités de Viotti étaient grandes sous ce rapport, et il les avait acquises, en dehors de ses dons naturels, à l'école de Pugnani, chef d'orchestre d'une habileté exceptionnelle et qui avait la réputation de transmettre ce talent à ses élèves (1). Les biographes de

(1) Un écrivain italien, Rangoni, a caractérisé ainsi Pugnani en tant que chef d'orchestre : — « Il dominait dans l'orchestre, comme un général au milieu de ses soldats. Son archet était le bâton de commandement, auquel chacun obéissait avec la plus grande exactitude. Par un seul coup donné à propos, il renforçait l'orchestre, le ralentissait ou le ranimait à son gré. Il indiquait aux acteurs les moindres nuances, et rappelait tout le monde à cette parfaite union, qui est

Viotti ont bien dit que, plus tard, il avait occupé ces fonctions chez le prince de Soubise, mais aucun ne paraît avoir su qu'il les avait exercées d'abord chez le prince de Guéménée; pour moi, je ne l'ai appris que par une anecdote assez singulière que Ginguené, l'ami et l'admirateur de Piccinni, raconte ainsi dans sa notice sur ce grand homme :

En 1778 (1), le prince de Guéménée, qui fit peu de tems après une si horrible banqueroute, donnait chez lui beaucoup de concerts et même de spectacles en musique. M[me] Dillon chantait à ses concerts, et Piccinni, qui les dirigeait, lui donnait des leçons sur les airs qu'elle devait y chanter. Edouard Dillon (2) revenait alors de Russie, où Paisiello avait été appelé par l'impératrice. Il apportait à sa cousine plusieurs airs du premier opéra que ce maître avait donné à Pétersbourg. C'était l'*Alessandro nell' Indie.* M[me] Dillon, après les avoir parcourus, en fut enchantée. Elle envoya chercher Piccinni, lui parla avec admiration de son élève et de son ami Paisiello, lui montra ce qu'elle venait de recevoir et lui dit qu'elle voulait, au concert prochain, chanter deux airs qu'elle trouvait surtout admirables. Piccinni regarde ces airs, les reconnaît, reconnaît aussi tous les autres, ne dit mot, et donne tranquillement une leçon à son écolière, sur les deux qu'elle avait choisis.

Le jour du concert, il entre avec une partition italienne sous le bras; et il la dépose à part sans rien dire. Le concert commence : M[me] Dillon

---

l'âme d'un concert. Pénétré de l'objet principal que tout habile accompagnateur doit se proposer, qui est de soutenir et de faire distinguer les parties essentielles, il saisissait si promptement et si vivement l'harmonie, le caractère, le mouvement et le goût de la composition, qu'il en imprimait au même instant le sentiment dans l'âme des chanteurs et de chaque membre de l'orchestre „ — (*Saggio sul gusto della musica, col carattere de' tre celebri suonatori di violino Nardini, Lolli e Pugnani*, Livourne, 1790, in-8°)

(1) Ginguené se trompe évidemment sur la date, car Viotti, on l'a vu, ne dut arriver à Paris qu'en 1781. Mais l'anecdote n'en reste pas moins curieuse.

(2) Edouard Dillon, dont il est ici question, est le général qui, en 1792, devait faire campagne contre les troupes françaises, dans l'armée des princes émigrés. Sa cousine, M[me] Dillon, était la femme d'Arthur Dillon, autre général, député de la Martinique à l'Assemblée constituante, qui commandait, au contraire, l'armée du Nord en 1792, s'y distingua, et se vit pourtant retirer son commandement pour avoir fait renouveler à ses troupes le serment de fidélité au roi. Plus imprudent et malheureux que coupable, il fut arrêté sur une dénonciation, traduit devant le tribunal révolutionnaire malgré une défense brillante de Camille Desmoulins et condamné à mort le 24 Germinal an II (14 avril 1794). Exécuté le même jour, il gravit rapidement les degrés de l'échafaud et livra sa tête au bourreau en criant : *Vive le Roi !* Il était âgé de 44 ans.

chante le premier air, qui est plusieurs fois interrompu par les plus vifs applaudissemens Elle chante le second, qui en excite bien plus encore. Le prince et toute la société, l'orchestre, la salle entière. ne trouvent plus d'expressions pour rendre leur enthousiasme. Piccinni, qui accompagnait au forte-piano, ne dit rien encore. On l'interroge, il répond assez froidement; on est tenté, pour la première fois, de l'accuser de jalousie. Tandis que cela fait événement et interruption dans le concert, il va prendre la partition qu'il avait apportée, la place sur le pupître, et appelant à lui le célèbre Viotti qui conduisait l'orchestre, et pour lequel il avait une amitié particulière: *Tiens*, dit-il, *mon cher Viotti, connais-tu cette écriture et cette note? — C'est la vôtre, mon cher maître.* — Il feuillette la partition: — *Reconnais-tu cet air-là? — C'est le premier que Mme Dillon a chanté.* — Il feuillette encore: — *Celui-ci, et la scène qui précède, les reconnais-tu? — Eh! c'est le second, et cette belle scène qui nous a tant émus* (1). — *Crois-tu maintenant que ces deux morceaux soient de Paisiello? Eh bien, regarde le reste, tu y trouveras de même tous ceux que M. Dillon nous apporte de Pétersbourg.* — Viotti éclate, s'adresse à M. de Guéménée, à Mme Dillon, à Edouard, et dévoile à tous ce plagiat inconcevable. Il fallut toute la foi qu'on avait à la parole de M. Dillon pour le croire, quand il affirma de nouveau que Paisiello, en arrivant à Pétersbourg, y avait donné comme sien cet opéra d'*Alexandre*, que lui, Dillon, l'avait vu représenter à la cour, et avait eu la permission d'en faire copier les principaux airs (2).

Après avoir dirigé l'orchestre du prince de Guéménée, Viotti fut placé à la tête de celui du prince de Soubise. On raconte même qu'il conquit cette situation de haute lutte. « Un défi eut lieu, dit Miel, entre Viotti et Berthaume, à qui tiendrait le premier violon à l'hôtel Soubise; le titre de chef d'orchestre était ambitionné. Berthaume possédait toutes les qualités d'un talent solide, mais il n'était pas doué de cette étincelle du feu sacré qui les vivifie ; Viotti l'emporta (3). »

(1) C'était la scène admirable: *Pero dunque mori!* et cet air: *Se 'l ciel mi divide*, dont les motifs sont si nouveaux, la conduite si savante et l'expression si pathétique. (Note de Ginguené)

(2) Ginguené: *Notice sur Piccinni*, p. 144.

(3) Berthaume était un violoniste élégant, mais qui manquait un peu d'accent et de grandeur. Choron et Fayolle (*Dictionnaire des musiciens*) disent qu' " il dirigeait le Concert spirituel vers 1788, c'est-à-dire à l'époque où Viotti excitait le plus vif enthousiasme. „ C'est une erreur. A l'époque des succès de Viotti, c'est

Son éloignement du Concert spirituel et la résolution si regrettable qu'il avait prise de ne plus se faire entendre en public modifièrent l'existence de Viotti. C'est à cette époque qu'il commença à former un certain nombre d'élèves, mais d'une façon toute désintéressée et en faisant choix, tout naturellement, de ceux en qui il croyait trouver des facultés brillantes. « On sait, disait un contemporain, que Viotti ne donnait jamais de soins intéressés, qu'il prenait en amitié les jeunes gens en qui il reconnaissait de grandes dispositions, et qu'il s'est plu à en former plusieurs » (1). Parmi ceux auxquels il s'attacha à cette époque, et qui devinrent tous des artistes distingués, il faut citer Alday, Vacher, J.-B. Cartier, Labarre, et le plus fameux de tous, Rode. C'est par ces élèves, devenus professeurs à leur tour, que la tradition de Viotti se propagea, se répandit, et que son influence s'exerça sur toute l'école française de violon du commencement de ce siècle; son action s'étendit ainsi, et, aidée par ses compositions, qui furent bientôt dans les mains de tous les jeunes artistes, elle se fit très vigoureuse, très utile, et devint féconde en résultats. Plus tard, Viotti fit encore plusieurs élèves qui furent de grands artistes: Libon, qui se perfectionna sous sa direction à Londres, Mori et Pinto, qui furent aussi l'objet de ses soins en cette ville, Frédéric-Guillaume Pixis fils, frère du fameux pianiste de ce nom, dont il

La Houssaye qui remplissait ces fonctions, et Berthaume n'était que le chef d'attaque des premiers violons. Ce n'est que vers 1790 que Berthaume, ayant pris une part dans la direction du Concert avec Legros, en devint le chef d'orchestre.

(1) *Dictionnaire des musiciens*, notice sur Rode. — C'est Rode, dont la reconnaissance pour Viotti était profonde, qui a fourni à Miel les renseignements à l'aide desquels celui-ci a écrit la notice qu'il a consacrée à son maitre.

termina l'éducation à Hambourg, enfin Robberechts, à qui il donna des leçons à Bruxelles.

A l'époque dont je parle, Viotti demeurait rue Richelieu, à l'hôtel de Chartres (1). Un peu plus tard, lorsque Cherubini, revenant de Londres, vint se fixer à Paris, les deux artistes, que leur nationalité rapprocha sans doute tout d'abord, se prirent l'un pour l'autre d'une amitié si vive qu'ils logèrent ensemble pendant six années, c'est-à-dire jusqu'à l'époque où Viotti se vit obligé de quitter la France. C'est dans cette demeure commune qu'avaient lieu des séances pleines d'intérêt. « Viotti avait établi des matinées musicales dans l'intérêt de ses élèves. Là, tous les dimanches, on exécutait des quatuors, des quintetti, et le maître offrait à un auditoire de son choix les prémices de ses concertos, auxquels la magie de son jeu ajoutait tant de beautés. Être admis à ces séances était une faveur, et cette faveur était fort recherchée, quoique tout se passât sans appareil, dans le modeste appartement d'un artiste ou plutôt de deux artistes, Viotti et Cherubini, qui l'habitaient ensemble. Mais le génie en avait fait le sanctuaire des Muses. Ils logèrent tous deux sous le même toit pendant six ans. On a vu, depuis, le virtuose dédier un de ses concertos au compositeur, et le compositeur se complaire à arranger pour le piano une œuvre de trios de son ami (2). »

Il va sans dire que tous les violonistes de Paris se donnaient rendez-vous à ces séances, les seules où ils eussent encore la possibilité d'entendre Viotti.

(1) Voyez les *Tablettes de renommée des musiciens*, 1785.
(2) Notice de Miel sur Viotti.

D'ailleurs, celui-ci était lié d'amitié avec la plupart d'entre eux : avec Puppo et Mestrino, qui étaient ses compatriotes ; avec La Houssaye, qui avait fait le voyage d'Italie exprès pour prendre des leçons de Tartini ; avec Imbault, qu'il avait connu à Genève, Rodolphe Kreutzer, qui était son admirateur, Berthaume, Guérillot, etc. L'immense talent de Viotti, son incontestable supériorité étaient tellement reconnus par tous qu'il en résultait parfois des incidents singuliers. « Il avait, dans son jeu comme dans son style, quelque chose de si grand et de si imposant, que les plus habiles tremblaient en sa présence. Mestrino s'était fait à Paris une célébrité méritée ; sa prodigieuse facilité d'improvisation et l'originalité de ses préludes, lui avaient procuré une réputation que personne n'a fait oublier depuis. Viotti ne se montrant plus, tous les succès étaient pour Mestrino. Il assista à une matinée musicale chez celui-ci, et fut invité par lui, de la manière la plus aimable, à jouer un morceau. Mestrino n'eut pas plus tôt pris le violon, qu'un trouble involontaire le saisit ; la plus grande partie de ses moyens fut comme paralysée : il balbutia, il fut médiocre. On pourrait rapporter plusieurs exemples de cet ascendant extraordinaire, dont les effets étaient quelquefois fort embarrassants pour Viotti lui-même » (1).

Quant à Puppo, qui n'avait pas la modestie de Mestrino, mais dont le talent, très réel, plaisait beaucoup à Viotti, celui-ci lui faisait parfois une sorte de *scie*. Puppo avait la manie — innocente d'ailleurs — de se dire élève de Tartini, et il en

(1) Notice de Miel sur Viotti.

tirait hautement vanité. Or, Viotti, qui savait qu'il n'en était rien, s'avisait, de temps à autre, de mettre un violon dans les mains de La Houssaye, qui, je l'ai dit, s'était rendu à Padoue dans l'unique but de recevoir des leçons de ce grand maître, et il disait malicieusement à Puppo: — « Mon ami, écoute bien La Houssaye, et tu auras une idée du jeu de Tartini ». Viotti, qui avait adopté précisément la devise célèbre de Tartini: *Per ben suonare, bisogna ben cantare* (« Pour bien jouer, il faut bien chanter »), nourrissait une profonde estime pour notre Gaviniés, déjà vieux à cette époque, mais dont le talent était encore superbe, et il l'appelait le « Tartini de la France. »

Mais les soins qu'il donnait à ses élèves, les relations qu'il entretenait avec tous les artistes, les obligations qu'il avait contractées envers certaines sociétés, où il était reçu et fêté avec transport, ne l'empêchaient point de se livrer à de nombreux travaux de composition et n'entravaient en rien son activité. C'est pendant ce premier séjour en France qu'il publia ses vingt premiers concertos, ceux qui sont désignés par des chiffres, parmi lesquels il en est de superbes, entre autres, le 13e, le 14e, le 17e et le 18e (1). Puis il écrivit trois grandes symphonies concertantes pour deux violons avec accompagnement d'orchestre, qu'il fit exécuter coup sur coup par ses amis Guérillot et Imbault, au Concert spirituel, pendant les mois de mars et avril 1787. Le *Mercure* nous a conservé la trace du très grand succès obtenu,

(1) La série des concertos de Viotti est divisée en deux parties inégales. Le nombre total est de 29. Les vingt premiers, je l'ai dit, sont numérotés de 1 à 20, et ont été publiés, et pour la plupart écrits à Paris. Les neufs derniers, écrits plus tard à Londres, sont désignés par les neuf premières lettres de l'alphabet, de A à I. Viotti publia son premier concerto à Paris, chez Sieber, en 1782, ainsi qu'on peut le voir dans l'*Almanach musical* de 1783, p. 180.

en cette circonstance, par le compositeur et par ses interprètes : — « ... La cinquième nouveauté, dit-il dans son numéro du 7 avril, étoit une symphonie concertante à deux violons, par M. Viotti. Beaucoup de traits, des tournures d'harmonie aussi agréables que savantes, lui ont mérité le plus éclatant succès. Si l'on a lieu de regretter l'exécution brillante de cet amateur (!), qui a porté au plus haut point le talent du violon, on est consolé du moins par l'espoir de jouir encore de ses compositions, qui ne sont pas moins précieuses. La grâce, la justesse, la précision avec laquelle (*sic*) M. Guérillot et M. Imbault l'ont exécutée, n'ont rien laissé à désirer. » Trois semaines plus tard, le 28 avril, le *Mercure* parle des deux autres symphonies : — « On en a entendu deux autres de M. Viotti, qui joint au talent le plus rare pour l'exécution celui d'une composition aimable, originale, et qui ne laisse jamais oublier la beauté du chant dans les passages même les plus savans et les plus recherchés. Nous avons déjà donné de justes éloges à la première de ces symphonies ; la seconde a eu encore, s'il est possible, un succès plus complet. Elles ont été toutes trois exécutées par MM. Guérillot et Imbault avec une perfection étonnante. Le charmant talent de M. Guérillot est connu depuis plusieurs années ; celui de M. Imbault, qui l'est également dans les sociétés particulières, l'étoit moins du public, que son extrême timidité lui a fait redouter pendant long-tems. Les applaudissemens qu'il a reçus et mérités n'ont fait que l'aider à déployer son habilité » (1).

(1) Dans son catalogue des œuvres de Viotti, Fétis a compris seulement deux symphonies concertantes. On voit qu'il y en a trois au moins, et l'article du *Mercure* ne laisse aucun doute à cet égard.

A la fin de cette même année 1787, le 24 décembre, Viotti produisait au Concert spirituel une composition d'un autre genre. Cette fois, il s'agissait d'un concerto de piano avec orchestre, qui était exécuté par une jeune artiste, Mlle Davion, pour ses débuts. « On doit, disait le *Journal de Paris* (29 décembre), des encouragemens à Mlle Davion ; elle a montré beaucoup de dispositions pour le forte-piano ; on auroit peut-être encore mieux apprécié son talent, si l'instrument qu'elle a touché eût été meilleur. » Quinze mois après, le 11 avril 1789, Mlle Davion exécute un nouveau concerto de piano de Viotti ; celui-ci avait une partie de violon principal, qui était exécutée par Alday (1). C'est à cette dernière époque que Viotti, vraiment infatigable, publiait son premier recueil de duos pour deux violons (2), genre de composition dans lequel sa supériorité s'est affirmée avec éclat, et aussi, je crois, une sonate pour piano seul, écrite expressément par lui pour son amie Mme de Montgeroult.

La marquise Hélène de Montgeroult était, on le sait, une pianiste extrêmement remarquable, et en son genre une des artistes les plus distinguées de la fin du dernier siècle et de la première partie de

(1) Sous cet ancien régime, qu'on a si justement qualifié de régime du bon plaisir, il se produisait des choses vraiment singulières. Comme on avait peur de tout, on craignait même la musique, chez qui l'on redoutait vaguement des tendances subversives, et on avait institué une censure et un censeur spéciaux pour les publications musicales. A l'époque où nous sommes, ce censeur n'était autre que Grétry, et dans l'inventaire de la collection d'autographes de M. Benjamin Fillon, vendue il y a quelques années, on trouve (no 2382), sous le nom de Grétry et à la date du 30 novembre 1786, une « Approbation donnée par ordre du garde des sceaux à la gravure de deux concertos de clavecin, composés par Viotti ».

(2) « Six duos concertans pour deux violons, composés par M. Viotti, 1er livre de duos. Prix, 7 liv. 4 s. Paris, chez Boyer. » (Annonces du *Journal de Paris*, du 21 mai 1789)

celui-ci. Très répandue à la fois dans le grand monde et dans le monde des artistes, elle fut l'amie de la plupart des grands musiciens de ce temps, qui l'avaient en haute estime, entre autres Grétry, Méhul et Cherubini. « Femme du grand monde, a dit d'elle un homme qui l'avait bien connue, elle dut à la nature une organisation musicale telle, qu'elle était la première pianiste d'une époque où brillaient Clementi, Steibelt, Dussek et Cramer. Elle écrivit ses belles sonates en *fa* mineur et en *mi* bémol sans savoir la composition, qu'elle approfondit ensuite avant de publier la méthode ou traité de piano le plus complet qu'il y ait, en 3 vol. in-fol. *Cette méthode et ces études,* dit un biographe, *témoignent d'une instruction solide et d'un talent de premier ordre.* Lors de l'institution du Conservatoire, en 1793, elle était en surveillance, hors de Paris, comme *ci-devant noble*, et fut nommée, à l'unanimité, professeur à cet établissement. Non moins distinguée par son esprit et sa beauté, elle était intimement liée avec Mme de Staël, qui la nommait son *impératrice* » (1). Dans sa jeunesse, les amis de Mme de Montgeroult lui donnaient le nom d'Euterpe, faisant d'elle ainsi la Muse de la musique. Je croirais volontiers, sans pouvoir rien affirmer à ce sujet, que Viotti fut un peu plus que son admirateur. Toujours est-il qu'une affection très intime les unit, et que chacun des deux éprouvait pour le talent de l'autre une sympathie profonde. Souvent

(1) Note de M. de Trémont, sur les lettres de Mme de Montgeroult. (Voyez *Catalogue des autographes de M. le baron de Trémont,* Paris, Laverdet, 1852, in-8°). — Mme de Montgeroult, dont les attaches royalistes étaient notoires, eut un fils, His de la Salle, qui fut lieutenant de cuirassiers sous la Restauration et qui, amateur de peinture distingué, légua à sa mort, au musée du Louvre, une riche et précieuse collection de dessins de maitres anciens.

ils faisaient de la musique ensemble, et se livraient à leur faculté d'improvisation, au grand plaisir de ceux qui pouvaient les entendre. Eymar, dans sa notice sur Viotti, a donné à ce sujet quelques détails qui ne sont pas sans intérêt, et qui d'ailleurs sont curieux par la façon dont l'écrivain les présente :

O vous, dit-il, qui n'avez encore entendu que des ouvrages d'une musique étudiée, vous connaissez d'immortels chefs-d'œuvre sans doute ; mais, ces morceaux de premier mouvement et de *première intention* que les grands maîtres ont si souvent regretté de n'avoir pas écrits au moment même où ils leur avaient été inspirés, ces prodiges que dans son abandon le génie sait enfanter lorsque, délivré de toute entrave, et oubliant les gênantes règles de l'art (!), il se livre à son enthousiasme et à tout le feu dont il est dévoré, ces nouveaux chefs-d'œuvre, souvent supérieurs aux premiers par la hardiesse et l'originalité qui les distinguent, vous sont encore inconnus. Venez entendre Euterpe et Viotti : comme ils se suivent ! comme ils se devinent ! comme ils se répondent tour à tour ! ces deux grands virtuoses sont également profonds dans la science de l'harmonie, également versés non seulement dans l'enchaînement des accords, des phrases musicales, et dans la succession naturelle des accens passionnés, mais encore dans la connaissance et la pratique de tous les moyens accessoires par lesquels on peut ajouter à l'effet et à l'expression ; tous deux sont doués du don si rare de l'invention et de la plus étonnante fécondité. Le ciel leur a départi, avec le sentiment le plus profond, le goût le plus pur. L'art leur a donné l'exécution la plus brillante et la plus facile. Rien n'est comparable, à la douceur des chants qui sortent du tendre violon de Viotti ; Euterpe, sur le piano, sait, avec un discernement exquis, tirer parti de cette inappréciable et pourtant sensible altération des sons et des dissonances même, qui donne à chaque ton un caractère particulier (1). Elle possède éminemment l'art de retarder ou d'accélérer à propos quelques-unes des parties dans lesquelles la mesure se subdivise, et, par ce moyen, d'ajouter, sans changer de rythme, au pathétique de son expression. C'est elle qui tantôt invente et conduit la mélodie, et dont la verve, maîtrisant celle de Viotti, l'entraîne irrésistiblement. Tantôt le génie de Viotti, s'élevant à son tour, commande à Euterpe de le suivre et de l'accompagner par ses accords. La partie principale et celle de l'accompagnement passent ainsi successivement de l'un à l'autre, sans que ce changement ait jamais rien de brusque, de vide ou de languissant. On ne s'en aperçoit même que par la variété

(1) Ici, l'écrivain s'égare un peu et devient difficilement compréhensible.

d'effets qui naît de la différence et des moyens particuliers qui tiennent à la nature des deux instrumens. Est-ce la même âme qui les anime, le même Dieu qui les inspire ? Oui, car c'est le même sentiment.

Dans la belle saison, Viotti allait passer de nombreuses journées chez Mme de Montgeroult, qui habitait une agréable maison de campagne dans la vallée de Montmorency. Ses relations artistiques ou mondaines étaient d'ailleurs fort étendues. Reçu souvent à la cour, où la reine lui avait donné le titre de son accompagnateur, il fréquentait aussi quelques grands salons, entre autres ceux de Mme d'Etioles, de Mme de Richelieu, de la princesse de Polignac, où l'on faifait d'excellente musique et où il se lia axec Azevedo et Garat. Cela ne l'empêchait pas de frayer avec les encyclopédistes, dont il avait, dit-on, embrassé les idées avec une certaine ardeur, et de se lier intimement avec divers gens de lettres, parmi lesquels on cite surtout l'abbé Morellet, Florian et Marmontel. Enfin, il se montrait souvent aussi dans les cercles artistiques, particulièrement au Concert des amateurs, dont Gossec avait la direction, et à la Société des Enfants d'Apollon.

IV

L'existence de Viotti était donc très occupée, très active, et l'on voit qu'il savait employer son temps, en dépit de la propension bien connue à la rêverie qu'on a maintes fois signalée chez lui. Pourtant, ses importants travaux de composition, les soins qu'il donnait à ses élèves, ses obligations envers le monde, le commerce familier qu'il entretenait avec un grand nombre d'artistes et d'écrivains, tout cela ne lui suffisait pas encore. Il fallait à l'activité de cet esprit souple, fécond, alerte et vigoureux un aliment plus fourni et plus substantiel; il fallait à cette intelligence toujours en éveil un noble but à poursuivre, un idéal à réaliser. Les circonstances allaient le seconder à souhait.

Il y avait alors à la cour un personnage assez singulier, que son dévouement et aussi son « talent » avaient mis, en dépit de son obscurité, dans les

bonnes grâces de la reine, dont il était le... coiffeur. Ce personnage s'appelait Leonard Autié, et rien sans doute ne pouvait faire supposer qu'il dût s'occuper un jour de choses artistiques. « Le beau Léonard, coiffeur de Marie-Antoinette, a dit de lui un biographe, acquit une célébrité immense par son habileté à *poser les chiffons;* on appelait ainsi l'art d'alterner les boucles de la chevelure avec les plis de gaze de couleur. On dit qu'il employa un jour quatorze aunes de cette étoffe sur la tête d'une seule dame de la cour. Le talent d'un si grand homme devait faire fureur. Comblé des faveurs du grand monde, il obtint le privilège du théâtre de Monsieur, composé des virtuoses italiens de l'époque, et pour l'exploitation duquel il s'associa, en 1788, avec le célèbre Viotti. Léonard, dont le véritable nom était Autier, et qui était Gascon, fut mis par la reine dans le secret du voyage de Varennes, et quitta secrètement Paris un peu avant le roi, chargé d'un partie de sa garde-robe. Mais il paraît qu'il n'était pas entièrement dans la confidence, car ce fut, dit-on, sur l'avis donné imprudemment par lui d'un retard survenu à la voiture royale, que l'officier forcé d'attendre au relais fit rentrer les chevaux précisément au moment où le monarque arrivait, ce qui occasionna son arrestation (1). »

(1) Dans le *Journal de Paris* du 8 thermidor an II — 26 juillet 1794, on trouve ce résumé d'un jugement du Tribunal révolutionnaire : — “ *Tribunal révolutionnaire. Du 7 thermidor.* — J.-F. Antié, dit Léonard, 36 ans, né à Pamiers, coëffeur de la femme de feu Capet, ensuite employé dans la remonte générale, à Versailles..., convaincus [avec 11 autres accusés, aussi condamnés, et le même jour, mais non dans la même série, que Roucher, André Chenier, le baron de Trenck, le marquis de Montalembert, le marquis de Roquelaure, M. de Créqui de Montmorency, et 20 autres accusés-condamnés] de s'être déclarés les ennemis du peuple, en participant aux complots et conspirations de Capet et de sa famille, en entretenant des intelligences avec les ennemis de la République, en vomissant des impréca-

Par quelle suite singulière de circonstances l'idée de fonder un théâtre avait-elle pu germer dans le cerveau d'un homme si étranger par sa profession à toute entreprise de ce genre? C'est ce qu'on n'a jamais su. Toujours est-il qu'une fois en possession de son privilège, Léonard — c'est sous ce seul nom qu'on le désignait d'ordinaire — s'occupa d'en tirer parti. Mais, complètement inexpérimenté en ces matières, il comprit tout naturellement qu'il lui fallait quelqu'un pour le guider, pour le conduire. C'est alors que, fort de l'appui de la reine, de celui de Monsieur, comte de Provence, frère du roi (qui fut depuis Louis XVIII), dont il avait obtenu le patronage, il alla trouver Viotti et lui proposa de s'associer à lui pour la direction et l'exploitation du nouveau théâtre. Celui-ci accepta, et tous deux se mirent à l'œuvre. Viotti ne pouvait prévoir à quel point une telle affaire devait, par ses conséquences, peser sur son existence future; il ne pouvait supposer qu'à la suite de commencements très brillants, des événements inattendus et tragiques la rendraient désastreuse; il ne pouvait se douter qu'elle deviendrait la cause non seulement de sa ruine, mais des ennuis, des chagrins de toute sorte qu'il eut à subir par la suite, des calomnies dont il fut l'objet de la part de quelques misérables, et, finalement, de la résolution qu'il lui fallut prendre,

tions contre-révolutionnaires, en arborant la cocarde blanche, en conservant et recélant des écrits contre-révolutionnaires, en s'opposant au départ des volontaires, etc., ont été condamnés à la peine de mort. „ Léonard était-il contumace, ce que pourtant ne dit pas le journal ? Il faut bien le croire, car on sait pertinemment qu'il quitta Paris après les événements du 10 août, et qu'il alla se réfugier à l'étranger. Il est certain qu'il échappa, de façon ou d'autre, aux effets du jugement du Tribunal révolutionnaire, car il rentra plus tard en France, eut une part dans l'entreprise des pompes funèbres, et mourut sous la Restauration, le 24 mars 1820, avec le titre de valet de chambre de Monsieur. (Voyez *Annuaire dramatique* pour 1821-22, Paris, Cavanagh, in-32, pp. 367-369).

quoique bien à regret, de s'éloigner de la France, de cette France qu'il chérissait et dont il avait fait sa patrie d'adoption. Il ne pouvait prévoir tout cela, et, songeant seulement à tout le parti qu'on pouvait tirer, pour l'avantage de l'art et son plus grand bien, des termes très étendus du privilège accordé à Léonard, il se mit en mesure d'asseoir le nouvel établissement sur des bases véritablement grandioses.

Placé, je l'ai dit, sous le patronage direct de Monsieur, le théâtre projeté devait prendre son nom et s'appeler « Théâtre de Monsieur. » D'autre part, ce prince habitant les Tuileries depuis que la cour s'était complètement fixée à Versailles, les entrepreneurs avaient obtenu de lui la jouissance de la salle de spectacle de ce palais. Le local étant trouvé, et exigeant seulement des aménagements nouveaux et une installation plus confortable, on n'avait donc à s'occuper que de la constitution financière de l'entreprise et de son organisation artistique. En ce qui concerne le côté matériel, on forma une compagnie d'actionnaires qui fournirent les fonds nécessaires, et parmi lesquels Monsieur choisit lui-même quatre administrateurs chargés de diriger et de surveiller la marche des principaux services. Viotti, qui avait mis dans l'affaire tout l'argent qu'il avait gagné dans le grand voyage par lequel il avait préludé à sa venue en France, prit, avec Léonard, le titre d'administrateur avec la gestion supérieure de l'entreprise, tandis que celui de directeur-général était attribué à Martini, alors surintendant de la musique du roi (1). Ces pré-

(1) Martini, qui vivait en France en portant un nom italien, était Allemand et s'appelait en réalité Schwarzendorff. Il est l'auteur de plusieurs opéras-comiques charmants et de la romance aussi célèbre que touchante : *Plaisir d'amour ne dure qu'un moment...*

liminaires terminés, on s'occupa de réunir le personnel, ce qui n'était pas chose facile si l'on songe que le théâtre de Monsieur devait jouer simultanément trois genres très importants: l'opéra italien, l'opéra français et la comédie, et qu'il lui fallait, par conséquent, avec deux troupes de chanteurs et une de comédiens, un orchestre et des chœurs considérables et exercés.

Depuis dix ans, c'est-à-dire depuis l'époque où de Vismes avait appelé à l'Opéra, pour y donner une longue série de représentations, une compagnie de chanteurs bouffes italiens, on n'avait pas entendu à Paris de musique italienne. Il y avait une certaine hardiesse à installer à demeure, dans un théâtre nouveau, une troupe lyrique chargée de faire connaître au public français les grandes œuvres qui se jouaient de l'autre côté des Alpes. Avec son grand sentiment de l'art, Viotti voulut que cette troupe fût absolument supérieure, et je suis bien tenté de croire qu'il se chargea lui-même de son recrutement, ne voulant confier ce soin à personne. Je n'ai vu nulle part qu'il eût fait un voyage en Italie à cette époque; mais je reste convaincu que c'est lui qui assuma personnellement la tâche d'aller à la découverte et de réunir le personnel dont il avait besoin (1). Il eut la main heureuse, car il ramena en France la plus

(1) Fétis pourtant a parlé de ce voyage; mais il se contredit dans deux passages de sa notice sur Viotti. En indiquant l'époque de sa mort, il dit: — " Il (Viotti) n'avait fait qu'un seul voyage en Italie, en 1788, à l'âge de trente-cinq ans, lorsqu'il alla y choisir les artistes qui composèrent la fameuse troupe des Bouffons en 1789. " Or, quatre colonnes auparavant, il avait écrit ceci: — Dans l'été de 1783, il visita sa patrie et revit Fontanetto pour la dernière fois. Le soin d'assurer le sort de sa famille était le motif principal de son retour dans ce lieu. Il acheta une propriété à Salussolia, et y établit son père, qui ne jouit pas longtemps de cet état d'aisance, car il mourut l'année suivante. "

admirable compagnie chantante qu'on y eût jamais entendue ; il suffit, pour le prouver, de citer les noms restés célèbres de Viganoni, Raffanelli, Mandini, Mengozzi, Rovedino, de Mmes Baletti, Galli, Morichelli et Mandini. Jamais on ne vit ensemble plus merveilleux, jamais on n'applaudit virtuoses d'un talent plus châtié, plus exquis et plus pur.

La troupe d'opéra français était surtout composée de jeunes artistes. Parmi eux il faut signaler Martin, qui devait acquérir une célébrité si rapide; Gaveaux, qui s'apprêtait à joindre le talent du compositeur à celui du chanteur; Lesage, dont la carrière devait se prolonger pendant plus de trente années ; Saint-Aubin, Mmes Ponteuil, Lesage, Verteuil, etc. Pour la comédie, on trouvait les noms très estimables de Saint-Preux, Paillardelle, Berville, Pélissier, Mmes Pélissier, Dumont, Deschamps... Ce triple personnel une fois formé, on songea à l'orchestre, et Viotti y mit tant de soin que, dès ses débuts, celui-ci fut considéré comme le meilleur de Paris ; il est vrai qu'on y comptait des artistes tels que Rode (1er violon), Baillot (2e violon), Schmerzka (1er violoncelle), Hugot (1re flûte), Charles Duvernoy (1re clarinette), Devienne (1er basson), Frédéric Duvernoy (1er cor), et quelques autres qui étaient déjà renommés comme virtuoses. A la tête de cet orchestre fut placé Mestrino, artiste d'un talent absolument supérieur (1). Enfin, pour que rien ne manquât au mécanisme artistique de l'entreprise naissante, Viotti

(1) Mestrino étant mort au mois de juillet 1789, eut pour successeur Bruni. Mais le caractère difficile de celui-ci ne lui permit pas de rester longtemps en fonctions. Le théâtre de Monsieur eut alors deux chefs d'orchestre : un Italien, Puppo, et un Français, La Houssaye.

donna à son ami Cherubini la direction supérieure de la partie musicale, le chargeant des modifications qu'on pourrait juger nécessaire d'apporter aux ouvrages italiens qui seraient mis en scène, en même temps que de la composition des morceaux nouveaux qu'on croirait devoir y intercaler (1).

Toutes choses ainsi réglées, et la salle des Tuileries mise en état, le théâtre de Monsieur fut prêt à ouvrir ses portes dans les derniers jours de l'année 1788; mais les rigueurs d'un hiver exceptionnellement cruel retardèrent d'un mois son inauguration. Celle-ci eut lieu seulement le 26 janvier 1789, et ce fut la troupe italienne qui fut chargée d'en faire les honneurs en donnant la première représentation d'un opéra de Tritta, *le Vicende amorose*, qui obtint un très vif succès. Les nouveautés, comme on le pense, se succédèrent avec rapidité, surtout dans les premiers jours. Le 28 janvier, on donnait *le Marquis de Tulipano*, traduction française de l'opéra de Paisiello, et *le Bouquet du sentiment*, comédie en un acte et en prose de Laudrin; le 29, *l'Oncle et le Neveu*, comédie en un acte et en prose de Beaugeard; le 3 février, *le Chevalier de Faublas*, comédie en un acte et en vers de Villemain d'Ablancourt; le 5 février, *la Jardinière supposée*, traduction de l'opéra d'Anfossi; le 8, *la Maison à vendre* ou *la Nuit de Grenade*, comédie en deux actes et en prose de Fiévée; le 21, *il Re Teodoro*, de Paisiello; le 25, *le Bal et le souper des poètes*, comédie en un acte et en vers de Ronsin.

(1) J'ai dit plus haut que Cherubini, à son arrivée à Paris, demeura chez Viotti jusqu'au départ de celui-ci pour l'Angleterre. Les deux amis demeuraient alors 8, rue de la Michodière.

L'activité était telle au théâtre de Monsieur que, dans le cours de la première année de son existence, il ne donna pas moins de quarante ouvrages de divers genres, parmi lesquels onze opéras italiens et neuf opéras français (tous traduits de l'italien). Les ouvrages italiens, qui, pour la plupart, furent accueillis avec la plus grande faveur, étaient les suivants: *le Vicende amorose*, de Tritta, *il Re Teodoro, la Serva padrona, i Filosofi immaginarii, la Molinarella, il Barbiere di Siviglia,* de Paisiello; *l'Impresario in angustie*, de Cimarosa ; *la Villanella rapita,* de Bianchi ; *l'Isola disabitata,* de Mengozzi ; *le Nozze di Dorina,* de Sarti ; et *la Pastorella nobile,* de Guglielmi. Les traductions étaient aussi fort bien accueillies, et plusieurs comédies obtinrent un vif succès. Le personnel, dans tous les genres, était d'ailleurs excellent, et le public encourageait par sa présence une entreprise qui faisait, pour lui plaire, les efforts les plus intelligents et les plus soutenus.

Par malheur, la gravité des événements politiques vint paralyser en partie ces efforts et entraver leurs résultats. Tout d'abord, vers le milieu du mois de juillet, les événements qui précédèrent, accompagnèrent et suivirent la prise de la Bastille provoquèrent naturellement une fermeture momentanée de tous les théâtres et lieux de plaisir (1). Cela était surtout préjudiciable à un établissement nouveau comme le théâtre

(1) On lisait dans le *Journal de Paris* du 14 juillet: — " Quoique les spectacles ayent été annoncés hier et avant-hier, ils n'ont cependant pas eu lieu. " Dans ce même numéro et dans celui du lendemain 15, l'espace réservé d'ordinaire au programme des théâtres reste en blanc. Ces programmes ne reparaissent que dans le numéro du 21, où le journal les fait précéder de la note suivante: — " Le produit des recettes de tous les spectacles de ce jour sera remis entre les mains de M. le maire de cette ville, pour être employé au profit des pauvres qui ont le plus souffert dans les circonstances actuelles. "

de Monsieur. Toutefois, il ne faisait en ce cas que suporter la loi commune, tandis que bientôt il allait être la victime unique et directe d'un autre événement.

La journée du 6 octobre, en chassant la cour de Versailles et en la ramenant à Paris, lui fit reprendre possession des Tuileries, que Monsieur avait abandonnées quelques semaines auparavant pour aller respirer à l'étranger un air moins chargé d'électricité. La cohabitation de la cour et du théâtre était difficile; elle dura quelque temps, mais bientôt celui-ci dut quitter la place et abandonner cette fameuse Salle des machines, qui avait abrité sucessivement l'Opéra et la Comédie-Française, et où bientôt la Conventicn nationale devait se réunir pour juger et condamner Louis XVI. Le théâtre de Monsieur se trouvait donc sans asile, et, ne sachant où se réfugier, fut obligé d'interrompre ses spectacles pendant près d'un mois; il alla enfin, en désespoir de cause, s'installer provisoirement dans la salle que les Variétés amusantes, en ce moment établies sur le boulevard du Temple, possédaient à la foire Saint-Germain; mais on pense si ce déplacement, dans une telle saison, dut rendre son exploitation difficile et lui être onéreux à tous égards! (1) D'autre part, il ne pouvait rester dans le taudis où, faute de mieux, il lui avait fallu se fixer momentanément, et l'on dut songer à lui construire une salle nouvelle. Cela modifiait considérablement les conditions matérielles de l'entreprise, puisqu'il fallait trouver l'ar-

(1) C'est le 28 décembre 1789 que le théâtre fit sa clôture dans la salle des Tuileries. C'est le 10 janvier suivant qu'il donna son premier spectacle à la foire Saint-Germain.

gent nécessaire à une construction coûteuse, et par suite augmenter les frais généraux d'une façon très sensible.

Il me faut ici parler d'un projet que Viotti, qui ne s'était pas fait tirer l'oreille pour accepter, conjointement avec Léonard, la direction du théâtre de Monsieur, avait conçu quelques mois auparavant. Le grand violoniste, qui avait évidemment la passion des entreprises théâtrales, et qui plus tard, pendant son long séjour en Angleterre, fut associé dans la direction de la scène italienne de Londres, avait rêvé de devenir directeur de notre Opéra. Il dut attendre pendant trente années la réalisation de ce rêve (tant d'autres attendent sans jamais voir leurs désirs accomplis !), mais il fit du moins tout ce qui était dans son pouvoir pour se faire confier, dès cette époque, les destinées de notre première scène lyrique.

L'Opéra était alors dans un désarroi lamentable. L'habileté et l'honnêteté de Dauvergne, à qui, pour la troisième fois, on en avait confié la direction, ne pouvaient rien contre l'esprit de résistance et d'anarchie qui régnait dans le personnel, par suite des sottises que l'administration supérieure avait accumulées dans le cours des années précédentes. La rigueur excessive de l'hiver de 1788-89, en éloignant le public des théâtres, la gravité des événements politiques, en portant l'attention sur d'autres objets, avaient augmenté encore le chiffre du déficit que l'Opéra subissait annuellement. La machine était absolument détraquée; Dauvergne, sur qui pesait une lourde responsabilité, se montrait complètement découragé; tout enfin laissait prévoir une catastrophe prochaine. C'est à ce moment que Viotti conçut la

pensée de remplacer Dauvergne, qui sans doute n'eut pas demandé mieux, et de solliciter la direction de l'Opéra, en l'entourant de prérogatives nouvelles et d'avantages particuliers. Castil-Blaze est, à ma connaissance, le seul qui ait fait mention de ses projets et de ses désirs à ce sujet : — « Le 30 mars (1789), dit-il, Viotti demande la direction de l'Académie royale de musique. Ce violoniste célèbre publie un long mémoire, il offre de déposer trois millions au trésor royal, et veut jouir de la souveraineté complète accordée à Lulli sur tous les théâtres de France, bals, concerts, jardins publics. M. de Villedeuil répond, le 7 avril suivant, d'une manière évasive à l'ambitieux pétitionnaire. Quelle fortune pour Viotti ! si l'on avait accepté ses millions, ils étaient confisqués six mois après (1) ».

Il est certain que Viotti avait formé, au point de vue financier, une compagnie puissante, dont le but était l'exploitation de l'Opéra, qui s'en allait à la dérive. Il demandait le privilège de ce théâtre pour cinquante ans, offrant un cautionnement de trois millions à verser par sixièmes dans l'espace de six mois et une redevance annuelle de 50,000 livres au Trésor, à la condition que ce privilège s'étendît à *toute l'étendue du royaume*, « ce qui comprend, disait-il, le droit et privilège exclusif des concerts de musique vocale et instrumentale, soit Français, soit Italiens, ou en d'autres langues, de même que des concerts spirituels, ainsi que le droit et privilège, également exclusif, de l'Opéra-Comique, des bals payants, et de celui d'impression de tous les poèmes et paroles

(1) L'*Académie impériale de Musique*, t. I, p. 510.

d'opéras ». L'entreprise était vaste, on le voit. Viotti agit d'ailleurs ouvertement, et publia un écrit, dont je n'ai pu malheureusement retrouver la trace, relatif à l'exploitation du privilège de l'Opéra demandé par lui. La publication de cet écrit ne fut pas, on le pense, sans causer quelque émotion, non-seulement dans le public, mais aussi, et surtout, dans l'établissement qu'il visait directement. J'ai découvert la preuve de cette émotion naturelle et fort vive dans une note que l'administration de l'Académie royale de musique, prise à partie par Viotti, fit publier, pour se justifier, dans le numéro du *Journal de Paris* du 19 avril 1789. Comme ceci constitue un chapitre jusqu'ici inconnu de l'histoire administrative de notre grande scène lyrique, je reproduis dans son entier cette note, d'ailleurs peu étendue :

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

Le Comité de l'Académie royale de musique croit qu'il est de son devoir, dans les circonstances présentes, de ne point laisser propager une assertion avancée dans un imprimé intitulé : *Extrait des propositions de la compagnie du sieur Viotti, concernant l'exploitation du privilège de l'Académie royale de musique, etc., etc.*

M. Viotti, en demandant le privilège de l'Opéra, avance que ce sera, pour le Roi, une épargne de plus de 250,000 liv. par an.

Comme il aurait été très fâcheux que Sa Majesté eût été dans le cas de sacrifier tous les ans une somme aussi considérable au soutien de ce spectacle, quelque essentielle que soit sa conservation, le Comité croit devoir démontrer la fausseté de l'exagération de la compagnie de M. Viotti, puisque d'après les comptes généraux, mis tous les ans sous les yeux du Roi, du Ministre de la Maison du Roi et du Ministre des Finances, le *deficit*, depuis Pâques 1780 jusqu'à Pâques 1789 (ce qui forme un espace de 9 années), a été seulement de 524,602 liv. 2 s. 6 den. ; ce qui donne, pour l'année commune, un *deficit* de 58,289 liv. 2 s. 6 deniers.

Ainsi le *deficit* des 9 années est de 1,725,399 liv. 17 s. 6 d. au dessous de l'évaluation faite par M. Viotti, puisque, à son compte, il supposeroit qu'il en auroit coûté au Roi plus de 2,250,000 liv. pendant les 9 années.

On doit encore ajouter que le *deficit* réel des 9 années est encore

de 175,399 liv. 17 s. 6 den. au dessous de celui des deux dernières années régies pour le compte de la Ville.

Il est à observer que dans le *deficit* de 524,602 liv. 2 s 6 d., sont comprises les augmentations considérables faites, sans le secours du Trésor royal, à la salle provisoire, de même que les pensions des acteurs retirés depuis 1780, lesquelles s'élèvent aujourd'hui à la somme de 600,000 liv.

Le Comité attend avec respect ce qu'il plaira au ministère de statuer, d'après les propositions de la compagnie de M. Viotti. Il se contentera d'observer seulement que M. Viotti ne connoit probablement pas l'arrêt du conseil de 1780, par lequel le Roi, dans la vue d'assurer de plus en plus les plaisirs du public en excitant le zèle et l'émulation des premiers sujets, leur a abandonné tous les bénéfices qui pourroient résulter d'un travail encore plus assidu de leur part, et en effet ils ont partagé entr'eux dès la première année environ 400,000 liv. Ainsi le motif d'émulation que se propose M. Viotti, dans son imprimé, existe depuis 1780. Il y auroit eu lieu d'espérer d'autres bénéfices, sans l'incendie de 1781, qui a nécessité un nouveau fonds de décorations et d'habits, cause principale du *deficit* des années suivantes (1).

(1) La publication de cette pièce de comptabilité justificative ne fit sans doute qu'aiguillonner Viotti, car, trois jours après, il écrivait à un grand seigneur pour lui rafraîchir l'esprit sur son projet, et pour se plaindre des difficultés que rencontrait la publication d'un mémoire qu'il voulait adresser directement au roi sur la question de l'Opéra. Voici l'analyse de cette lettre, telle que je l'ai trouvée dans un catalogue d'autographes :

" VIOTTI. — Lettre autographe signée, à Monseigneur..... Paris 22 Avril 1789.

" Il rappelle qu'il a proposé une combinaison nouvelle pour l'exploitation du privilege de l'Opéra, et se plaint des entraves mises à l'impression de son Mémoire au Roi sur ce sujet. " — (Catalogue d'une vente d'autographes, le 19 Décembre 1871. Paris, J. Charavay.)

Quant au *Mémoire* (c'est celui dont parle Castil-Blaze, et l'on voit qu'il y a non pas une seule, mais deux publications de Viotti sur ce sujet), il parut en effet peu de temps après, sous ce titre : *Mémoire au Roi,* concernant l'exploitation du privilège de l'Opéra demandé par le sieur Viotti.

Ce *Mémoire,* aujourd'hui rarissime, pour ne pas dire introuvable, forme une brochure in-8° de 50 pages, sans lieu, ni date, ni nom d'imprimeur ou d'éditeur. Il est ainsi divisé : 1° Lettre de Viotti au roi, datée du 29 avril 1789 ; 2° Extrait d'une lettre de Viotti á Necker, directeur général des finances (du 23 mars) ; 3° Réponse de Necker à Viotti (du 26 mars) ; 4° Extrait de la soumission présentée par Viotti à M de Villedeuil, ministre de la Maison du Roi, pour solliciter le privilège de l'Opéra : 5° Lettre de Viotti à M. de Villedeuil (du 30 mars) ; 6° Extrait de la réponse de M. de Villedeuil à une tierce personne, concernant les propositions de Viotti (du 7 avril) ; 7° Objections contenues dans la lettre du ministre à M....., avec les réponses de Viotti (du 12 Avril) ; 8° Dernière lettre de Viotti à M. de Villedeuil (du 18 avril), suivies de réflexions sur l'état actuel de l'Opéra. Cette dernière partie, très polémique et un peu en forme de pamphlet, est une critique très nerveuse, très vive, très serrée, de la direction et de l'administration de l'Opéra, personnifiées alors par Dauvergne et Morel.

Ce n'est pas ici le lieu de discuter une série de chiffres qui me paraissent, je l'avoue, groupés d'une façon un peu fantaisiste. Le Comité, qui administrait fort mal l'Opéra, jugeait cependant utile de se défendre; cela se conçoit, et tout mal qu'il pût le faire, il usait d'un droit que personne n'eût su méconnaître. Se défendit-il plus adroitement et plus efficacement auprès du ministre ? ou bien Viotti renonça-t-il de lui-même à son projet ? C'est ce que j'ignore absolument. Toujours est-il que ce projet n'eut pas de suites, et que la direction de l'Opéra, convoitée par Viotti en 1789, ne fut obtenue par lui qu'en 1819. — Mieux vaut tard que jamais !

V

L'assaut que Viotti avait essayé de donner à l'Opéra ne l'avait pas empêché de continuer à s'occuper du théâtre de Monsieur. Les difficultés matérielles contre lesquelles il lui fallait lutter chaque jour, en raison de l'exiguité d'un local manifestement insuffisant pour une aussi vaste entreprise, n'avaient en rien ralenti son activité. Pendant le cours de l'année à peu près complète qu'il dut passer à la Foire Saint-Germain, il trouva le moyen, en dépit de ces difficultés, de monter environ trente-cinq ouvrages, parmi lesquels neuf opéras italiens et autant d'opéras français. En ce qui concerne ces derniers, ne se bornant même plus aux traductions, il appela à lui quelques jeunes compositeurs et se mit en devoir de les présenter au public en leur faisant écrire des ouvrages nouveaux. C'est ainsi qu'il fit jouer *Azélie*, de Rigel, *Joconde,* de Jadin, *l'Amant travesti*, de Désaugiers et *l'Histoire universelle*, du Cousin-

Jacques. Quant aux opéras italiens, c'était *la Grotta di Trofonio*, de Salieri, *le Gelosie villane*, de Sarti, *le Due Gemelle* et *la Bella Pescatrice,* de Guglielmi, *la Frascatana*, de Paisiello, *Don Chisciotte*, de Tarchi, *l'Italiana in Londra*, de Cimarosa, auxquels il faut joindre divers pastiches, entre autres celui intitulé *le Dilettante* (1). Ce dernier fut arrangé expressément en vue de l'apparition d'une jeune artiste, la « signora » Gerbini, qui était à la fois, paraît-il, une cantatrice émérite et une violoniste fort habile, et que, sous ce dernier rapport, on disait élève même de Viotti. On comptait beaucoup sur son succès, et l'administration du théâtre, dans une note adressée aux journaux, faisait ainsi connaître au public les conditions dans lesquelles se présentait la nouvelle venue. —« Le talent distingué de la signora Gerbini pour la musique et la beauté de sa voix, font espérer que le public saura gré à l'administration du théâtre de Monsieur de lui faire entendre cette virtuose, qui cependant a besoin de quelque indulgence, attendu qu'elle n'a jamais paru sur aucun théâtre. La troupe italienne, connoissant le mérite de la signora Gerbini, et désirant lui éviter l'embarras que son inexpérience lui causeroit nécessairement dans un ouvrage de longue haleine, a imaginé de la faire débuter dans un petit intermède

---

(1) A propos de *la Bella Pescatrice,* j'ai trouvé dans l'*Isographie des hommes célèbres* le petit billet suivant, adressé par Viotti à M. Ignace de Gotte :

Prego il caro sig^r Ignazio di farmi il piacere di venir questa sera ad assistere alla prova della Pescatrice, *e di trovarsi alle 5 ore casa del sig^r Mandini in dove troverà il sig^r Cherubini che la condurrà al Teatro dove si fa la detta prova.*

L 8 Xbre 1790. VIOTTI.

(Je prie le cher monsieur Ignace de me faire le plaisir de venir assister ce soir à la répétition de *la Pescatrice*, et de se trouver à 5 heures chez M. Mandini, où il trouvera M. Cherubini, qui le conduira au théâtre où se fait ladite répétition. — VIOTTI).

sans conséquence et en un seul acte, où elle n'aura qu'à chanter. Dans cet intermède, qu'on donnera incessamment, et qui a pour titre : *il Dilettante*, la signora Gerbini pourra développer ses talens, et s'efforcer de mériter que le public lui donne le tems de se former à la scène, et d'approcher des grands modèles qu'elle a sous les yeux (1). » Le pastiche qu'on arrangea pour la jeune cantatrice lui fournissait aussi l'occasion de faire apprécier son talent de violoniste, et le *Journal de Paris* rendait ainsi compte de son apparition : — « L'intermède italien qu'on a donné samedi (13 novembre 1790) à ce spectacle, et qui a pour titre : *il Dilettante*, étoit très propre à faire briller les divers talens de la *Signora Gerbini*, sans l'exposer à l'embarras d'un début dans une pièce qui auroit exigé l'habitude de la scène. C'est un véritable concert. M. Rafanelli y a pourtant un rôle assez comique, celui d'un amateur qui fait l'empressé et se donne beaucoup de mouvemens. On n'a pas toujours approuvé le choix des airs. Cependant la *Signora Morichelli, MM. Mengozzi* et *Rovedino* y ont donné de nouvelles preuves de la supériorité de leurs talens et de leur savoir, et ont été accueillis comme ils sont sûrs de l'être toujours. La *Signora Gerbini* a déployé une très belle voix dans les morceaux qu'elle a chantés, et elle a ensuite exécuté un concerto sur le violon, de manière à rivaliser avec les plus célèbres virtuoses. Les applaudissemens ont été répétés et universels » (2). Il ne paraît pas toutefois

(1) *Journal de Paris* du 9 novembre 1790. Programme des spectacles.

(2) *Journal de Paris* du 15 novembre 1790. — Choron et Fayolle, qui semblent n'avoir pas su qu'elle avait fait à Paris une courte apparition, ont consacré ces lignes à Mlle Gerbini dans leur *Dictionnaire historique des Musiciens* : — « Mademoiselle Luigia Gerbini, virtuose sur le violon, est élève du célèbre Viotti. En 1799, elle vint à Lisbonne, où elle fit entendre des concertos de violon, qu'elle jouait dans les

que le succès se soit soutenu, car le *Dilettante* et la signora Gerbini ne purent se montrer plus de deux fois sur la scène du théâtre de Monsieur.

Non seulement, sous la féconde impulsion de Viotti, l'exploitation de ce théâtre s'était continuée régulièrement à la Foire St-Germain, où l'on avait dû l'installer tant bien que mal, non seulement le travail des trois troupes était toujours aussi actif et les nouveautés continuaient d'être aussi nombreuses, mais la construction d'une salle nouvelle et définitive, décidée en principe par la direction lors de l'abandon qu'elle avait dû faire de celle des Tuileries, avait été entreprise, et les travaux en étaient poussés avec vigueur. Cette salle s'élevait avec rapidité, par les soins des architectes Legrand et Molinos, sur un terrain situé au nº 19 de la rue Feydeau, et elle fut prête aux derniers jours de 1790. A la fin du mois de décembre de cette année, celle des Variétés-Amusantes fut donc abandonnée à son tour, et après les quelques jours de relâche nécessités par la translation de tous les services, le 6 janvier 1791, le théâtre de Monsieur, ayant désormais un « chez lui », faisait l'inauguration de sa nouvelle demeure de la rue Feydeau, dont il allait bientôt prendre le nom (1).

entr'actes au Théâtre-Italien. Au jugement des connaisseurs de Lisbonne, rien de plus pur et de plus harmonieux que les sons qu'elle sait tirer de son instrument. Engagée ensuite au même théâtre, en qualité de cantatrice, elle prouva qu'elle n'était pas moins exercée dans la musique vocale. Au mois de février 1801, elle quitta le théâtre de Lisbonne pour se rendre à Madrid. "

Quant à la musique de Viotti, elle continuait d'être en honneur à Paris, bien que son auteur eût cessé de s'y faire entendre. On peut voir, dans le programme d'un concert spirituel donné le 2 février 1790 à la Comédie-Italienne, qu'une autre violoniste féminine, " Mme Gautherot, exécutera un concerto de violon de M. Viotti. " (Voy. *Journal de Paris*).

(1) Comme toujours en pareille circonstance, il y eut quelques retards, et l'ouverture devait avoir lieu quelques jours plus tôt. On lisait dans le *Journal de Paris* du 2 janvier : " Les dispositions nécessaires aux abords de la nouvelle salle du

En dépit de ces temps si troublés, de l'éloignement où il s'était trouvé pendant une année, le public lui avait conservé toutes ses sympathies, grâce à l'activité intelligente qu'il déployait pour lui plaire, et la vogue, qui l'avait suivi à la Foire, s'attacha de plus belle à lui lorsque, s'établissant au centre de Paris, il reprit une existence normale et tout à fait régulière.

Au surplus, Viotti et Léonard étaient personnellement très considérés; entourés de l'estime générale, on peut dire que leur probité, leur aménité, étaient appréciées de tous ceux qui les connaissaient. « MM. Léonard et Viotti, propriétaires du théâtre de Monsieur, — lit-on dans un recueil du temps, — sont peut-être les deux hommes les plus honnêtes, les plus loyaux et les plus droits qu'il y ait à Paris dans les administrations théâtrales. Doués d'un cœur généreux, ils le sont aussi d'un esprit juste; mais ils sacrifient quelquefois leurs vues à celles de conseillers intéressés ou perfides... » (1). Néanmoins, comme ici-bas on ne peut contenter tout le monde et son père, des prétextes de divers genres servaient à donner cours à certaines calomnies que des gens sans aveu faisaient circuler sur le compte des deux

---

théâtre, rue Feydeau, et l'ordre indispensable à établir pour l'arrivée des voitures et la sûreté des gens de pied, obligent les administrateurs de ce spectacle à remettre l'ouverture de leur salle au jeudi 6, jour des Rois, invariablement. „ L'inauguration se fit par un joli opéra de Sarti, fameux alors, *le Nozze di Dorina.*

On ne savait trop sans doute, à ce moment, comment baptiser le théâtre (le patronage de Monsieur commençant à devenir suspect en présence des événements politiques), car on le voit inscrit tour à tour, dans les programmes du *Journal de Paris,* sous ces diverses appellations: “ *Théâtre Français et Italien,* rue Feydeau; „ — “ *Théâtre Français et Opéra buffa,* rue Feydeau; „ — “ *Théâtre de la rue Feydeau,* ci-devant de Monsieur. „ Enfin, à partir du 4 juillet 1791, il est définitivement désigné sous ce nom de Théâtre de la rue Feydeau, puis simplement de Théâtre Feydeau.

(1) *Almanach général de tous les spectacles de Paris et des provinces,* 1792, p. 40.

directeurs. C'est le même chroniqueur qui va nous renseigner encore à ce sujet, en constatant la faveur dont continuait de jouir le théâtre Feydeau: — « Ce spectacle, contre lequel on invente chaque jour de nouvelles calomnies qu'on a grand soin de faire circuler dans Paris à mesure qu'il obtient de nouveaux succès, devient plus intéressant que jamais. La nouvelle administration, et surtout MM. Léonard et Viotti, ne négligent rien pour l'appuyer sur des bases inébranlables, et ces deux administrateurs, tant méconnus et tant calomniés, mais estimés et chéris de tous ceux qui les connoissent, s'appliquent à leur affaire avec une activité infatigable. Le petit marmouzet Gauthier s'est avisé de publier dans son *Journal de la ville et de la cour*, conspué des deux partis, des horreurs de M. Viotti, au sujet des *Deux Nicodèmes* (1); il accuse cet artiste de démagogie outrée, et attaque grièvement son personnel et ses mœurs. Il le fait *premier violon* chez Monsieur; il compromet des femmes respectables, chez lesquelles il est admis. On s'affecteroit de ces horreurs, si ce n'étoit pas Gauthier qui les imprime; car son caractère est si connu, qu'il ne renoncera à la calomnie qu'en montant au gibet, auquel il a trop souvent échappé. M. Viotti est le premier violon de l'Europe par son talent, et l'un des plus habiles compositeurs; mais il n'est autre chose au théâtre de Monsieur qu'administateur; il n'étoit pas même présent à la lecture des *Deux Nicodèmes*, bien loin de s'en être mêlé en aucune manière. D'ailleurs cette pièce, loin d'être démagogue, est uniquement royaliste et constitutionnelle; et M. Viotti est l'homme le plus

(1) Pièce du Cousin-Jacques, qui venait d'être représentée au théâtre Feydeau.

probe, le plus intact et le plus honnête que nous connoissions. Son caractère est la franchise et la loyauté » (1).

Les infamies que publiait sur le compte de Viotti le *Journal général de la cour et de la ville* (c'est son titre exact) étaient plus bêtes encore que méchantes; cependant, comme ceci est de l'histoire, et qu'il n'est pas inutile de laver la mémoire d'un grand artiste de calomnies indignes, je vais les reproduire ici pour en démontrer ensuite la fausseté. Tout d'abord il s'agit d'une lettre — vraie ou supposée — adressée au journal, et que celui-ci publiait dans son numéro du 26 novembre 1791 :

AU RÉDACTEUR.

Monsieur,

Dans le compte que vous avez rendu de la représentation des *Deux Nicodèmes*, vous avez omis une circonstance tout à fait essentielle. Il faut que le public sache qu'un violon de Jacobin, dont tout l'esprit est dans son archet, qui n'a d'autre titre à la fatuité que sa bêtise, dont l'ingratitude pour les bontés de la reine n'est comparable qu'à la bassesse de toute sa vie, que le sieur Viotti enfin (on l'eût nommé sans moi) est l'apôtre et le protecteur de toutes les saletés qui se vomissent sur ce théâtre, que le sieur Léonard voudroit purger de toutes ces fétidités burlesques, plattes, allusoires, qui en éloignent la bonne compagnie qui le fait vivre. – Le *démancheur* Viotti a pour Pénélope une nommée *Monjerou*, claveciniste dévergondée (2), que la démagogie même ne peut plus enlaidir. Elle seconde merveilleusement les fureurs de ce reptile, qui pâture dans son sein (!); elle l'engage à user de son crédit comique pour inonder le théâtre de la rue Feydeau de pièces de circonstances : elle finiroit par s'y donner elle-même au public, si ce n'étoit pas déjà fait.

Cette lettre n'ayant peut-être pas produit tout l'effet qu'on en attendait, le *Journal*, peu de jours après, reprenait Viotti à partie, sur un autre sujet.

(1) *Almanach général de tous les spectacles*, etc., 1792, p. 334-335.

(2) Il est évident qu'il s'agit ici de M[me] de Montgeroult.

Cette fois il essayait de faire de l'esprit, ce à quoi il semblait éprouver quelque difficulté. Voici ce qu'on lisait dans le numéro du 1er décembre :

Le sieur Viotti, qui est parvenu à faire de l'administration du théâtre de Monsieur une vraie pétaudière, est toujours en *crescendo* pour les absurdités et en *pianissimo* pour la raison. C'est pour faire un *accord* de ses principes *discordans* que ce personnage harmonique s'est avisé de donner à mademoiselle Baletti le principal rôle dans *la Cosa rara* (opéra dont on fait actuellement les répétitions), au préjudice des hauts talens de madame Morichelli, qui a déjà fait les délices de Vienne en jouant le premier rôle dans le même opéra. On a toutes sortes de raisons pour croire que cet odieux passe-droit tire son origine des accointances particulières dudit Viotti avec la signora Baletti ; nous prévenons le directeur transi que ces petites combinaisons anacréontiques n'arrangeront que jusqu'à un certain point le public, qui aime à voir le talent à sa place, et qui est toujours disposé à applaudir madame Morichelli et à siffler le sieur Viotti.

Celui sous les yeux duquel tomberaient ces choses indignes, et qui les lirait sans connaître l'homme de cœur qu'elles cherchent à flétrir, pourrait concevoir de lui une opinion singulièrement contraire à la vérité. Mais il faut tout d'abord connaître le journal qui répandait de pareilles vilenies. Le *Journal général de la cour et de la ville*, propriété d'un écrivain obscur nommé Gauthier ou Petit-Gauthier, était l'une des feuilles réactionnaires les plus acharnées et assurément les moins honnêtes de la Révolution; faite avec violence et une certaine verve vigoureuse, mais sans talent aucun, elle cherchait le succès par le scandale, et s'attaquait à n'importe quel personnage en vue, dans l'espoir d'en tirer un profit pour sa publicité en forçant l'attention du lecteur (1). C'est dans ce but

(1) On assure que l'un des rédacteurs principaux du *Journal général de la Cour et de la ville* était un certain Meude-Monpas, officier de mousquetaires, que Marat désignait comme « l'infâme auteur du *Journal général* publié sous le nom de Gauthier, son vil prête-nom. » (V. *Bibliographie de la presse périodique française*, par Eugène Hatin, p. 135). Or, ce chevalier Meude-Monpas était musicien amateur, et il a publié non seulement quelques compositions sans valeur, mais un *Dictionnaire de musique* qui parut en 1787 et qui est bien le livre le plus inepte en son

évident que le *Journal* se plut un jour à prendre Viotti à partie; celui-ci, qui avait autre chose à faire que de lui répondre, laissa tomber sous le mépris qu'elle méritait une calomnie partie de si bas. Le choix de la victime et les faits articulés contre elle n'en étaient pas moins singuliers. L'accusation de démagogie portée contre Viotti peut sembler étrange, en effet, lorsqu'on sait que cet artiste se vit obligé de quitter la France à la fin de 1792 parce que son nom était porté sur le « livre rouge, » c'est-à-dire sur l'état des pensions de la cour, et cela, d'ailleurs, pour un traitement de 6,000 livres qui lui avait été attribué comme accompagnateur de la reine, *et dont il n'avait jamais touché un quartier!* Viotti, j'ai eu l'occasion de le dire, avait fréquenté quelques écrivains libéraux, des encyclopédistes, il avait étudié Rousseau, et il était loin d'être hostile aux idées de réforme et de liberté; mais en faire un jacobin et comme une sorte de futur terroriste, c'était se moquer un peu trop du public. On n'a jamais signalé d'ailleurs, comme le fait le *Journal*, aucune mésintelligence entre lui et Léonard, et le royalisme de celui-ci ne saurait faire doute pour personne, puisqu'il avait fait partie du voyage de Varennes (à telles enseignes que c'est une maladresse de sa part qui amena la capture de la voiture royale). Enfin, il faudrait jamais n'avoir lu une pièce ou un écrit quelconque du Cousin-Jacques pour ranger cet honnête homme, ce conciliateur acharné, d'un tempérament beaucoup plus conservateur encore que libéral, au nombre des démagogues les plus furibonds. Pour ce qui est des *Deux*

---

genre qui se puisse concevoir. Ne pourrait-on supposer qu'il est l'auteur de l'article pseudo-musical reproduit ci-dessus, lequel est émaillé de jeux de mots qui affichent la prétention mal fondée d'être des jeux d'esprit ?

Nicodèmes, spécialement, on aurait peine à y trouver trace du dévergondage anarchique dont semble l'accuser le *Journal de la cour et de la ville*. De la double diatribe dont cette feuille sans talent et sans scrupules s'est rendue coupable envers Viotti, il ne reste donc que le souvenir d'une petite infamie. L'honnête artiste ne saurait être atteint par une telle souillure (1).

Heureusement, tout cela n'empêchait pas Viotti de s'occuper avec une ardeur toujours nouvelle de la prospérité du théâtre Feydeau. Un des moyens d'attraction employés par lui sur le public avait consisté à faire renaître à ce théâtre les séances si brillantes du Concert spirituel, dont l'existence avait pris fin dès les premiers jours de la Révolution. Déjà, à plusieurs reprises, il avait produit, au cours des spectacles ordinaires, divers virtuoses dont le talent avait provoqué chez les auditeurs une impression profonde. De ce nombre était son élève Rode, le grand violoniste, qui de l'orchestre était monté sur la scène, aux grands applaudissements du public (2). Dès le mois d'avril 1791, il organise une série de

(1) J'ai déjà fait connaître l'opinion exprimée plus tard sur Viotti par Mme de Genlis. Or, il suffit de la rappeler pour acquérir la certitude que la conduite de celui-ci envers la reine et la famille royale a dû toujours être irréprochable. S'il en eût été autrement, ce n'est assurément pas l'ancienne " gouvernante des enfants de France „ qui, en parlant de l'illustre artiste dans ses *Mémoires*, aurait vanté, avec son prodigieux talent et la culture de son esprit, " ses mœurs, *sa conduite noble et pure dans tous les temps* et les qualités de son cœur. „ — D'autre part, il n'est pas sans intérêt de rapprocher de ce jugement moral de Mme de Genlis celui que portait sur Viotti l'écrivain anglais Busby dans son livre célèbre, *a General History of music :* " Il doit être observé à l'honneur de cet ingénieux musicien que ses productions ne le distinguent pas moins en tant que violoniste, que sa virile indépendance et son attachement zélé aux libertés civiles ne l'élèvent au-dessus des sentiments serviles trop communs dans la profession musicale.

(2) " Théâtre de Monsieur, 2 mai 1790. *Don Quichotte* et *l'Epiménide français*. Le Sr Rode exécutera, entre les deux pièces, un concerto de violon del sig. Viotti. „ (Programme des théâtres du *Journal de Paris*.)

concerts spirituels, auxquels prend part son autre élève, Mlle Gerbini, dont il a été question plus haut, et dans lesquels il fait exécuter, avec une véritable splendeur, plusieurs œuvres remarquables et inconnues en France (1). Le bruit courut même un instant qu'il se ferait entendre lui-même, et consentirait à reproduire de nouveau son admirable talent après le long silence auquel il s'était condamné, et un chroniqueur enregistrait ainsi ce bruit : — « On espère que M. Viotti voudra bien faire briller son talent au concert du jour de Noël, ou, au plus tard, du jour de l'an. Il y a dix ans qu'il n'a joué en public; on entendra le premier violon de l'univers (2). » Mais cet espoir fut déçu, et Viotti continua de garder le silence. Ce qui n'empêchait pas certains industriels de chercher à spéculer sur son nom; ainsi le directeur du Cirque du Palais-Royal, qui annonça plusieurs concerts sur le programme desquels figurait une mention ainsi conçue : — « M. Wotti exécutera un concerto de violon. » Ceci était une supercherie, destinée à tromper le public et fondée sur la ressemblance cherchée d'un nom évidemment fantaisiste avec celui de Viotti, et qui provoqua une lettre de celui-ci, insérée au *Moniteur universel* du 18 avril 1791 :

Voilà plusieurs fois, Monsieur, qu'on annonce dans les journaux que j'exécuterai un concerto au concert du Cirque; c'est une erreur. Je ne puis l'attribuer qu'à la ressemblance de mon nom avec celui d'une personne attachée à ce concert du Cirque, et qui s'appelle M. Woty. Cette erreur ne doit sans doute nuire ni profiter à personne; mais il est inutile qu'elle s'accrédite.

VIOTTI.

(1) Dans un concert spirituel donné au théâtre de Monsieur le 20 avril 1791, on exécutait, entre autres, « le *Miserere* de Sarti, chanté par Mlle Baletti, MM. Viganoni et Mandini, et accompagné par 26 altos, 14 violoncelles et 6 contre-basses. » (Programme du *Moniteur universel* du 19.)

(2) *Almanach général de tous les spectacles de Paris et des provinces*, 1792, p. 247.

Cependant, le temps s'écoulait, l'horizon politique s'assombrissait de plus en plus, et les graves événements qui se déroulaient chaque jour n'étaient pas de nature à affermir la prospérité d'un théâtre qui, par les genres qu'il exploitait, puisait surtout sa clientèle dans la haute société et l'aristocratie. Malgré les efforts intelligents de Viotti et de Léonard, le public qui fréquentait le théâtre Feydeau s'éclaircissait petit à petit, les recettes subissaient une baisse terrible, et bientôt il fallut songer à réduire les frais, afin d'éviter une catastrophe. Les deux directeurs se décidèrent à supprimer une partie importante de leur personnel, et à Pâques 1792 ils congédièrent leur troupe de comédie, ne conservant que les artistes du chant, soit italiens, soit français (1). Mais cette économie fut insuffisante, la situation devenait toujours plus tendue, et la journée du 10 août, en amenant avec elle une fermeture momentanée des théâtres, vint modifier les conditions d'exploitation du théâtre Feydeau, qui perdit à la fois et sa troupe italienne et ses deux directeurs. « Nulle réunion de chanteurs, disait alors un annaliste, n'étoit supérieure à celle des chanteurs italiens, mais malgré cette supériorité de talents reconnue, dans les derniers tems les recettes égaloient à peine les frais de représentations. L'administration cependant, loin de songer à supprimer l'opéra italien, s'occupoit des moyens de réparer la perte de quelques sujets précieux : lorsque de grands événements ayant

(1) Autrefois, dans tous les théâtres de France, et aujourd'hui encore dans tous ceux de Paris, la semaine de Pâques formait la clôture de l'année théâtrale et était l'époque du renouvellement ou de la résiliation des engagements contractés entre les directeurs et les artistes.

fait fermer les spectacles, l'épouvante a saisi des étrangers qui ne peuvent prendre le même intérêt que nous à notre Révolution : tous les acteurs italiens réunis demandèrent la résiliation de leurs engagemens : une clause de ces engagemens y étoit formelle : la rupture fut signée de part et d'autre; ces acteurs ont emporté des bontés du public un souvenir qui sans doute les déterminera à revenir contribuer à ses plaisirs ; il ne dépendra pas des administrateurs d'en accélérer le moment » (1).

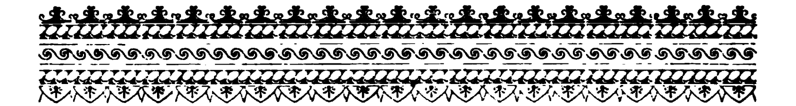
Malheureusement, il est bien certain que les « administrateurs » eux-mêmes ne purent demeurer à Paris beaucoup plus longtemps que leurs pensionnaires justement épeurés. Le danger devenait évident pour tous ceux qui s'étaient vus en relations directes et intimes avec la cour, ce qui était le cas pour Viotti comme pour Léonard. Il y a plus. Ainsi qu'on l'a vu plus haut, celui-ci avait fait partie du voyage de Varennes, et son dévouement en cette circonstance, quelque opposées à ses désirs qu'en eussent été les conséquences, pouvait lui devenir fatal; de son côté, Viotti n'était pas moins compromis par la découverte de son nom sur le « livre rouge ». L'un et l'autre jugèrent donc avec raison prudent de s'éloigner, imitant l'exemple que leur avaient donné déjà plusieurs actionnaires du théâtre Feydeau, et ils abandonnèrent la direction de ce théâtre, dont les chanteurs français, qui seuls désormais constituaient le personnel, se mirent en société, à l'imitation de leurs confrères du théâtre Favart. Léonard alla se réfugier en Russie, où il demeura

---

(1) *Les Spectacles de Paris*, année 1793, p. 165-166.

pendant plusieurs années. Quant à Viotti, presque entièrement ruiné par les suites d'une affaire devenue si désastreuse, il passa le détroit et gagna l'Angleterre, où, après quelques instants de tranquillité, il devait rencontrer de nouvaux ennuis (1).

(1) J'ajouterai ici quelques renseignements complémentaires relatifs aux chanteurs italiens, renseignements qui, à ma connaissance, n'ont jamais été donnés. — Castil-Blaze, se fondant évidemment sur une fausse indication donnée dans l'*Annuaire dramatique* de 1820, fixe (*L'Opéra italien*, p. 278) la date du 7 août 1792 comme celle de la dernière apparition de ces chanteurs à Paris. Or, ceci est inexact. A défaut du *Journal de Paris*, toujours très utile et très curieux en ce qui concerne les théâtres, mais qui, le 13 août, avait dû suspendre sa publication après avoir vu ses rédacteurs poursuivis, ses bureaux saccagés, ses presses brisées, tout son matériel détruit, j'ai consulté le *Moniteur*, qui, lui aussi, donnait assez régulièrement le programme des spectacles, et voici ce que j'ai appris par lui relativement aux représentations italiennes du théâtre Feydeau: le 7 août, on joue *i Viaggiatori felici*; le 10, on annonce *la Frascatana*, mais il est bien évident que le soir d'une telle journée les théâtres ne durent pas ouvrir leurs portes, non plus que les quatre jours suivants (11, 12, 13, 14), pendant lesquels le *Moniteur* ne publie pas de programme. Le 15, ne sont annoncés que les théâtres Montansier, Molière et de l'Ambigu-Comique. Le 18, à la suite de l'Opéra et du théâtre Favart, le théâtre Feydeau fait sa réouverture par un spectacle composé des *Visitandines* et de *Cadichon* ou *les Bohémiennes* et donné "au bénéfice des veuves et orphelins des braves citoyens qui ont péri dans la journée du 10." Le 20, il joue *la Pazza d'Amore*, le 23, *la Frascatana*, le 28, *le Gelosie villane*, et le 31, *le Trame deluse*. Du 1er au 16 septembre, les terribles événements qui ensanglantent Paris amènent une nouvelle fermeture de tous les théâtres; ce n'est que le 19 qu'on voit le théâtre Feydeau rouvrir ses portes au public, et à partir de ce moment il n'y est plus question d'opéra italien. C'est donc le 31 août, par *le Trame deluse*, et non le 7, comme on l'a dit à tort, que les fameux chanteurs italiens de l'ancien théâtre de Monsieur donnèrent à Paris leur dernière représentation.



VI

Dès son arrivée en Angleterre, Viotti fut reçu avec les égards et la considération qui étaient dus à son caractère, à son talent et à sa haute renommée (1). Il se trouvait à Londres en même temps qu'un grand nombre d'artistes étrangers dont quelques-uns étaient ses compatriotes, et parmi lesquels on remarquait le compositeur Ignace Pleyel, le harpiste Dizi, les violonistes Wilhelm Cramer et Giardini, le violoncelliste Lindley, le contrebassiste

(1) Aucun biographe français n'a été informé des faits qui ont marqué le long séjour de Viotti en Angleterre, et tous sont restés à peu près muets à cet égard. J'ai dû, à ce sujet, consulter divers ouvrages anglais, et, bien que ceux-ci ne soient pas très fertiles en renseignements, la plupart des détails que je vais réunir ici, d'après eux, étaient jusqu'à ce jour presque inconnus en France. Voici, relativement à cette partie de l'existence de Viotti, les ouvrages que j'ai mis à contribution : — 1° *A Dictionary of musicians* (anonyme), Londres, Sainsbury, 1824, 2 vol. in-8°; — 2° *Musical history, biography and criticism*, par Georges Hogarth, Londres, Parker, 1838, 2 vol. in-12; — 3° *A New general biographical Dictionary*, par Hugh-James Rose, Londres, 1840-48, 12 vol. in-8°; — 4° *the English Cyclopædia*, dirigée par Charles Knight, Londres, Bradbury et Evans, 1854-61, 21 vol. in-8°; — 5° *the History of the Violin*, par Sandys et Forster, Londres, Russell Smith, 1864, in-8°; — 6° *A Dictionary of music and musicians*, dirigé par George Grove, Londres, Macmillan, 1878-1887, 4 vol. in-8°.

Dragonetti, le pianiste Dussek, enfin le grand chanteur Pacchierotti et Mme Mara, qu'il avait connue à Paris ainsi que Dussek et Pleyel. C'est précisément à cette époque qu'un violoniste allemand fort distingué, Jean-Pierre Salomon, fixé depuis plusieurs années en cette ville, venait de fonder par souscription les concerts devenus rapidement fameux de *Hannover-Square*. Salomon, qui s'efforçait de propager dans la haute société anglaise le goût de la bonne musique, avait organisé fort intelligemment ces concerts, qu'il donnait chaque année au nombre de vingt. Pour leur procurer plus d'éclat, et imitant l'initiative qu'avait donnée quelques années auparavant la Société Olympique de Paris, il avait demandé à Haydn une série de douze symphonies que celui-ci avait écrites expressément à son intention, et, ayant décidé l'illustre maitre à venir diriger lui-même au piano l'exécution de ces symphonies, il était allé le chercher à Vienne et l'avait amené en Angleterre. L'orchestre des concerts de Hannover-Square, composé de trente-cinq à quarante instrumentistes, était excellent, les noms des plus grands artistes, entre autres ceux de Dussek, de Mme Mara et de Dragonetti, figuraient sur les programmes, qui étaient composés avec le plus grand soin, et le public accueillait l'entreprise nouvelle avec une grande faveur.

Aussitôt qu'il fut informé de la présence de Viotti à Londres, Salomon, pensant bien que le concours d'un tel virtuose ne pourrait que lui être extrêmement profitable, s'empressa de venir le prier de se faire entendre à ses séances ; Viotti y consentit, s'y produisit en effet et retrouva là, du premier coup, le succès d'enthousiasme qui l'avait accueilli naguère à

Paris, au Concert spirituel. Ce succès se renouvela à diverses reprises, et l'admirable artiste eut bientôt fait de conquérir à Londres la place qu'il était si légitimement en droit d'occuper. C'est pour les concerts de Salomon qu'il commença à écrire la série de ses concertos superbes, d'un sentiment pathétique si grandiose et si plein de noblesse, qu'il a désignés par les lettres de l'alphabet, et ces concertos, exécutés par lui, produisaient sur le public l'impression la plus profonde et le plus prodigieux effet. Aussi peut-on croire qu'il devint rapidement le favori des habitués de Hannover-Square, et, ce qui le prouve, c'est que son nom était mêlé à toutes les solennités importantes. C'est ainsi que pendant le second séjour d'Haydn à Londres, et lors du concert donné au bénéfice du vieux maître le 2 mai 1794, concert dans lequel eut lieu la première exécution de la Symphonie militaire, Viotti joua un concerto de violon, et Dussek un concerto de piano; c'est ainsi encore que, vers la même époque, Salomon donnant un concert à son propre bénéfice et voulant apporter plus de lustre à la séance, le pria de diriger l'orchestre (1). On rapporte aussi qu'un jour, lui et Dragonetti obtinrent un succès d'un genre particulier, en faisant entendre un des duos de violons de Viotti, dont celui-ci faisait la première partie tandis que Dragonetti, virtuose prodigieux, jouait la seconde sur sa contrebasse (2).

(1) *A Dictionary of music and musicians* (George Grove), art. HAYDN.

(2) Les écrivains anglais sont unanimes à constater l'estime et l'admiration que provoqua toujours à Londres le talent de Viotti. Je ne sais comment Fétis a pu être assez mal informé pour écrire ce qui suit dans une de ses *Lettres sur l'état actuel de la musique à Londres*, datées de 1829 : — « Il n'y a point d'école de violon en Angleterre, bien que Viotti y ait vécu long-temps. Livré à des spéculations commerciales, et dégoûté de la musique par l'état d'imperfection où elle était à

Viotti avait trouvé à Londres non seulement un grand courant artistique qui répondait aux plus hautes aspirations de son esprit et dans lequel il s'était jeté à plein corps avec son ardeur habituelle, mais encore des affections qu'il n'attendait pas sans doute, et qui donnaient à son cœur aimant la possibilité de s'épancher dans une aimable et tendre intimité. Dès son arrivée en cette ville il s'était lié, j'ignore par suite de quelles circonstances, avec une famille charmante dont le nom nous est resté grâce à lui, la famille Chinnery, chez laquelle la musique était en grand honneur. Une grande délicatesse d'esprit de part et d'autre, une confiance mutuelle, une communauté de goûts et d'humeur rendirent bientôt très étroite l'affection qui tout d'abord l'avait uni à M. et Mme Chinnery et à leurs enfants, affection qui ne se démentit jamais et dont nous verrons plus loin les preuves (1). Il avait donc, grâce à ses nobles qualités, à son admirable talent, retrouvé en Angleterre une existence à la fois active, intelligente et paisible qui convenait à ses goûts, à son caractère et aux tendances naturelles de son âme.

Toutefois, son activité artistique, toujours excitée, toujours en éveil, ne pouvait se borner à ce qu'il avait fait jusqu'alors. Bientôt, vers 1794 ou 1795, on

---

Londres de son temps, ce grand artiste n'a jamais formé d'élèves parmi les Anglais; on peut même assurer que son talent ne leur était point connu; je n'en donnerai qu'une preuve: la voici. Ses affaires s'étaient dérangées; il voulut y remédier par l'exercice de son art, et donna un concert public. Tu crois peut-être que la curiosité que devait inspirer le nom de Viotti y attira un nombreux et brillant auditoire: il y vint environ cinquante personnes. „ (*Curiosités historiques de la musique*, Paris, 1830, in-8°). — On vient de voir, et l'on verra plus loin le cas qu'il faut faire de ces affirmations.

(1) M. Chinnery était employé à la Trésorerie, à Londres.

le vit prendre une part dans la direction du King's-Theatre, où se jouait alors l'opéra italien (je crois bien que c'est à l'époque où John Gallini se trouvait à la tête de cette entreprise); peut-être la présence, dans le personnel chantant de ce théâtre, de deux des grands artistes qu'il avait été chercher en Italie et qui, peu d'années auparavant, avaient contribué à la vogue du théâtre de Monsieur, Raffanelli et Viganoni, ne fut-elle pas étrangère à sa détermination en cette circonstance. Toutefois, pour des raisons que j'ignore, il ne conserva pas longtemps cette situation, tout en demeurant attaché au King's-Theatre: Wilhelm Cramer, l'habile chef d'orchestre, s'étant retiré, Viotti fut appelé à lui succéder, et, abandonnant toute part dans l'administration, se consacra exclusivement à la direction de l'orchestre (1).

Le culte de l'art, de brillants succès personnels, la fréquentation de tant d'artistes célèbres qui se trouvaient alors réunis à Londres, les relations intimes les plus chères, tout contribuait à lui faire en Angleterre une existence heureuse. Viotti avait donc lieu de se croire à l'abri de tout chagrin, lorsqu'un événement aussi étrange qu'inattendu vint le plonger dans la consternation. Un jour qu'il se trouvait chez lui, en compagnie de plusieurs artistes et d'amis dévoués, il reçut soudainement, et sans que rien lui eût fait prévoir qu'il pût devenir l'objet d'une telle mesure, un ordre du gouvernement qui lui enjoignait de quitter non seulement Londres, mais l'Angleterre, dans un délai de quelques heures. C'était en 1798. A cette époque, dit-on, les idées révolutionnaires se propageaient dans le Royaume-Uni avec une

(1) *A Dictionary of musicians.* — *Musical History* (George Hogarth).

rapidité alarmante. Or, bien que l'existence paisible et irréprochable de Viotti fût de nature à faire écarter tout soupçon de ce genre, il était accusé, paraît-il, d'encourager et de répandre des principes hostiles au gouvernement ; on alla même jusqu'à articuler publiquement contre lui le reproche d'avoir employé, à l'égard du roi, des expressions odieuses et sanguinaires (*heinous and sanguinary expressions*). Plusieurs personnes ont supposé, à la vérité, qu'en cette circonstance Viotti avait été victime d'une infamie, et que le pouvoir n'avait agi à son égard que sur la foi d'une dénonciation calomnieuse dictée par quelque jalousie professionnelle (1).

Quoi qu'il en soit, Viotti fut terrifié par ce coup inattendu ; la sensibilité de son cœur et la délicatesse de son esprit se révoltaient contre les effets d'une injustice qu'on ne lui laissait même pas le temps ni la possibilité de combattre, et son imagination resta longtemps frappée d'un fait qu'il jugeait avec raison outrageant pour son honneur. Il lui fallut

(1) *A Dictionary of musicians.* — *Musical history* (George Hogarth). — *The English Cyclopædia.*

Voici ce que dit Miel au sujet des ennuis politiques que Viotti eut à subir en France et en Angleterre : — " L'envie troubla son séjour en Angleterre; on réussit à le faire passer pour suspect; on transforma en artisan de discordes politiques le plus modéré et le plus tolérant des hommes. Ainsi que la plupart des cœurs généreux, Viotti avait applaudi aux premiers projets de réforme; adopté par la France, il partageait les espérances que la France avait conçues; l'amour de la liberté s'allie bien avec l'amour des arts. Mais Viotti n'avait rien à gagner à un bouleversement; la reine lui voulait du bien, et quoique peut-être il n'eût pas à se louer des grands, qui lui avaient promis plus qu'ils ne réalisèrent, il n'avait pas non plus à se plaindre d'eux; d'ailleurs, aucun ressentiment ne pouvait entrer dans cette âme sans fiel ".

Puisque j'en suis sur ce sujet, je ne veux pas oublier de mentionner un renseignement original, pour ne pas dire plus, que l'*English Cyclopædia* a donné serieusement, en ces termes, dans sa notice sur Viotti : — " Au commencement de la Révolution française, alors qu'on jugeait juste que chaque classe fût représentée dans le Corps législatif, Viotti fut élu à la Constituante... " Voilà comme on écrit l'histoire à l'étranger, tout en se donnant l'innocent plaisir de railler perpétuellement " la légèreté française ".

cependant obéir, et, ainsi chassé d'Angleterre après avoir été obligé de s'éloigner de la France, il songea à se réfugier en Allemagne. En conséquence il gagna la Hollande, qu'il traversa en se dirigeant vers Hambourg, et alla se fixer aux environs de cette ville, en un petit endroit nommé Schœnfeldz, où il vécut pendant trois années dans la retraite la plus absolue. On raconte qu'il fut là l'objet d'une attention délicate, et qu'un Anglais nommé Smith, qu'il ne connaissait en aucune façon, mais qui avait été informé de sa disgrâce, alla lui offrir sa maison, avec une pleine indépendance, lui annonçant qu'il viendrait seulement chaque dimanche lui demander à dîner (1).

On conçoit que l'isolement auquel Viotti se voyait condamné, que l'éloignement où il se trouvait de tout ce qui lui était cher devait peser d'un poids bien lourd à son cœur aimant et à son imagination active. Chassé de Paris par les événements révolutionnaires, expulsé de Londres violemment et d'une façon indigne, obligé de vivre dans un pays inconnu, sans amis, sans affection, il n'avait d'autre distraction que le travail, d'autre consolation que d'entretenir une correspondance avec ceux qu'il aimait. Il ne tarda donc pas à se livrer, dans sa solitude de Schœnfeldz, à de nombreux travaux de composition, et c'est là qu'il écrivit, entre autres ouvrages, son beau recueil de six duos pour deux violons, œuvre 5, qu'il publia chez l'éditeur Bochann, à Hambourg, en l'accompagnant non seulement de son portrait, mais d'une préface adressée « à ses amis absents », et dans laquelle, en faisant allusion au fait douloureux

(1) Notice de Miel sur Viotti.

qui avait si vivement impressionné son esprit, il révélait les sentiments dont son âme était agitée. « Cet ouvrage, disait-il dans cette préface, est le fruit du loisir que le malheur me procure : quelques morceaux ont été dictés par la peine, d'autres par l'espoir (1) ».

Mais cette dédicace à ses amis absents restait insuffisante à le rappeler à leur souvenir, et, comme je l'ai dit, il entretenait avec eux une correspondance plus directe. De cette correspondance, je puis au moins donner un aimable échantillon ; c'est une charmante petite lettre au fils de ses bons amis de Londres, le jeune Walter Chinnery, qui avait été là-bas son élève et qu'il avait en affection particulière ; je la reproduis textuellement :

Schönfeldz, ce 18 juin 1798.

Je suppose, mon cher Walter, que vous vous conduisez comme un grand garçon, que vous lisez maintenant dans de grands livres, que vous comptés bien, vous sautés bien, et que vous faites bien toutes vos affaires avec maman et mamselle.

Comme je crois tout cela, il est juste que je vous donne aussi une preuve de mon estime, et c'est pourquoi je vous écrits cette lettre. J'espère qu'elle vous fera plaisir, et quand maman m'écrira que vous continués à être bien bon, je vous en écrirai une autre. Il faut mon cher Walter que vous ayés bien soin de votre jardin, que vous y plantiés des fleurs pour avoir de quoi me donner un joli bouquet à mon retour.

Avés vous soin de votre violon ? Il faut le bien conserver, votre frère George aussi, afin que votre *amico* puisse vous montrer. Dites à mamselle que je me rappelle bien d'elle, embrassés papa et maman pour moi, et aimés moi toujours de tout votre cœur.

Votre amico
VIOTTI (2)

---

(1) L'édition originale de ces duos est devenue, par malheur, introuvable aujourd'hui, et il m'a été impossible d'en découvrir un seul exemplaire. On les a publiés bien des fois depuis lors, en divers pays, mais sans le portrait et surtout sans la préface qui était assurément fort intéressante et dont Gerber, dans son *Nouveau Lexique des Musiciens*, ne nous a conservé que ce trop court fragment, en le reproduisant dans son texte français.

(2) Adresse : *Master Walter Chinnery*.

Une joie vint pourtant trouver Viotti dans cette retraite de Schoenfeldz, où son isolement devint un instant moins complet : c'est lorsque le jeune violoniste François-Guillaume Pixis vint auprès de lui pour le prier de terminer son éducation. Ce jeune artiste venait de faire, sous la conduite de son père, une grande tournée de concerts en Allemagne, et s'était arrêté à Hambourg ; ayant appris que Viotti habitait en ce moment auprès de cette ville, il alla solliciter de lui quelques leçons, et, sa prière ayant été accueillie, le père et le fils s'installèrent pendant tout un été à Schoenfeldz, pour que ce dernier fût plus à même de profiter de la bonne volonté du maître (1).

Mais l'espoir que nous avons vu exprimer par le grand artiste devait enfin se réaliser, et, en 1801, l'autorisation lui ayant été accordée de rentrer en Angleterre, Viotti se hâta de quitter l'Allemagne pour retourner à Londres. Là, il se retrouva au milieu de la famille amie à laquelle l'attachaient les liens d'une vive affection, et qu'il ne quitta jamais pendant toute la durée de sa longue résidence en Angleterre. Cependant il aimait toujours la France, dont il était depuis longtemps éloigné; rien ne l'empêchant plus de s'y montrer, il résolut de la revoir, et fit un voyage à Paris en 1802. Mais il gardait toujours rancune à notre public, et rien ne put le décider à rompre le silence auquel il s'était condamné envers lui depuis près de vingt ans. Heureusement il n'en était pas de même en ce qui concerne les artistes, et ceux-ci purent, à différentes reprises, jouir de son talent. Dans sa *Notice sur Viotti*, Baillot,

---

(1) *A Dictionary of musicians.*

qui était un de ses plus fervents admirateurs, a rappelé le souvenir des séances familières dans lesquelles il avait eu la joie de l'entendre à cette époque : — « En 1802, dit-il, il vint à Paris ; il nous fit entendre ses derniers trios et les duos qu'il avait composés à Hambourg. Le caractère large de son exécution nous frappa ; nous admirâmes dans son jeu un naturel exquis, et, si l'on peut s'exprimer ainsi, une absence totale d'ambition ; tout semblait couler de source, selon la disposition du moment. Mais son inspiration ne lui était point infidèle ; il s'élevait insensiblement jusques aux régions supérieures de l'art, et il paraissait y planer avec d'autant moins d'efforts qu'il était parvenu à une plus grande hauteur. Sa qualité de son était devenue si moëlleuse, si douce, et elle était en même temps si pleine et si énergique, qu'on eût dit *un archet de coton dirigé par le bras d'Hercule ;* image vive et juste, qui, pour le petit nombre d'auditeurs admis à ces réunions intimes, exprimait parfaitement l'effet dont ils étaient témoins ».

Après quelques mois passés à Paris, Viotti retourna à Londres, où Mme Lebrun, dans ses *Mémoires*, raconte qu'elle le rencontra (1) : — « Très peu de temps, dit-elle, après mon arrivée (à Londres), j'allai passer quinze jours chez Mme Chinnery à Gilwell, où se trouvait le célèbre Viotti. La maison était de la plus grande élégance, et l'on m'y fit une réception charmante. Lorsque j'arrivai, je vis la porte d'entrée ornée de guirlandes de fleurs entrelacées dans les

(1) Ce passage des *Mémoires de Mme Vigée-Lebrun* (t. III, p. 190-192 de l'édition de 1837) est sans date, comme presque tout dans son récit. Mais comme elle arriva à Londres à peu près au moment de la rupture du traité d'Amiens, il est probable qu'on doit le reporter au commencement de l'année 1803.

colonnes. Sur l'escalier, qui était garni de même, de petits Amours en marbre, placés de distance en distance, portaient des vases remplis de roses ; enfin c'était une féerie printanière. Sitôt que je fus entrée dans le salon, deux petits anges, le fils et la fille de M[me] Chinnery, me chantèrent un morceau de musique charmant, que cet aimable Viotti avait composé pour moi. Je fus vraiment touchée de cet accueil affectueux ; aussi les quinze jours que j'ai passés à Gilwell ont-ils été pour moi des jours de joie et de bonheur. M[me] Chinnery était une très belle femme, dont l'esprit avait beaucoup de finesse et de charme. Sa fille, âgée alors de quatorze ans, était surprenante par son talent sur le piano, en sorte que tous les soirs cette jeune personne, Viotti et M[me] Chinnery, qui était très bonne musicienne, nous donnaient des concerts charmants » (1).

Il n'est pas besoin de dire que Viotti avait conservé en France les meilleures relations, et il est presque inutile d'ajouter qu'avec sa nature si bienveillante et toujours portée à l'obligeance, il mettait ces relations au service de ses amis. J'en trouve la preuve dans deux lettres de lui, écrites peu après son retour à Londres, l'une à Ginguené, alors, je crois, directeur de l'instruction publique au ministère de l'intérieur, l'autre au général Degrave. Dans la première, Viotti recommandait à son ami un ouvrage

---

(1) Il est bien évident que la famille Chinnery est précisément celle où Viotti, comme on l'a dit, a toujours trouvé, en Angleterre, une hospitalité affectueuse et dévouée. C'est à M. et M[me] Chinnery qu'il a dédié le fameux recueil de duos publié à Hambourg, et c'est encore à M. Chinnery qu'il a dédié, plus tard, le 29e et dernier concerto qu'il ait écrit, celui qui est désigné par la lettre *i*.

C'est quelques années après le fait rapporté par M[me] Lebrun, que la charmante artiste fit, à Paris, le portrait de Viotti. Elle avait fait, à Londres, ceux de M. et M[me] Chinnery et de leurs enfants.

didactique d'un de ses compatriotes, le compositeur Bianchi, depuis longtemps fixé en France, sachant qu'il avait été désigné par le ministre pour l'examiner. Je croirais, disait-il, faire tort à vos connaissances si j'entreprenais de vous parler de l'originalité, de la profondeur et du mérite de son système ; et il ajoutait : « Cependant, comme j'ai été témoin de sa manière de le mettre en pratique, que j'ai suivi constamment sa marche et ses leçons vis-à-vis d'un enfant de dix ans, je me fais un devoir de vous assurer que cet enfant est aussi instruit dans la composition, dans la source et l'emploi de toute l'harmonie, qu'un grand compositeur peut l'être... » (1).

La seconde lettre, adressée, je l'ai dit, au général Degrave, était ainsi conçue :

Londres, ce 11 xbre 1802.

Connoissant, mon ami, toute votre obligeance pour tout ce qui est anglais, et pour tous ceux qui nous intéressent, je ne puis laisser partir Mrs Cartheu et capitaine Cartheu son frère, sans leur donner un petit mot pour vous.

Tous deux sont les amis de Mme Chinnery et les miens, c'est je crois vous en dire assez, pour que nous soyons persuadés que vous leur rendrez tous les petits services qui seront en votre pouvoir.

Ils comptent rester dans votre grande capitale une, deux, trois semaines s'ils s'y amusent ; tâchez, mon ami, de contribuer le plus que vous pourrez à leur faire regretter Paris lorsqu'ils le quitteront, et vous obligerez sensiblement

Votre affectionné ami
J.-B. Viotti.

Ici commencent l'obscurité réelle et le manque de renseignements directs sur l'existence de Viotti en Angleterre pendant environ quinze années. Un de ses biographes anglais a écrit ceci : — « En 1801, Viotti ne trouva plus d'obstacle à son retour à Londres. Décidé à abandonner la profession musi-

(1) Voy. *Catalogue* d'une collection d'autographes (vente les 21-29 janvier), Paris, Laverdet, 1856, in-8°.

cale, il mit son capital dans le commerce des vins. Au bout de quelques années, cette entreprise étant devenue malheureuse, il se vit obligé de l'abandonner, après y avoir perdu toute sa fortune. Dans cette situation, il se vit réduit à solliciter quelque emploi de la cour de France. Louis XVIII lui confia la direction du Grand-Opéra » (1). Un autre s'exprime à peu près de la même façon, au sujet de son second séjour à Londres : — « Il ne reprit pas les devoirs de la profession musicale, et se borna à jouer dans des concerts particuliers ; mais bientôt, comme certains artistes de premier ordre de ce pays, il fut atteint de l'esprit de négoce anglais, et se lança comme associé dans un commerce de vins. Dans cette situation, il paya pendant quelques années sa dévotion à Mercure et à Apollon, mais avec si peu de succès qu'à la fin il perdit tout son bien dans cette affaire, et qu'il se vit obligé de solliciter de la cour de France un emploi, quel qu'il fût. Louis XVIII lui proposa gracieusement la direction de l'Académie royale de musique, qu'il accepta » (2). On sait, en effet, que — par quel étrange caprice de son imagination ? — on sait à n'en pas douter que Viotti s'intéressa, à Londres, à un commerce de vins, et que les mauvais résultats de cette affaire amenèrent l'achèvement de sa ruine. Miel a dit à ce sujet : — « C'était un singulier parti pour un homme que l'imagination dominait, et qui était beaucoup plus sensible à la poésie d'une vendange qu'au produit d'un vignoble. Aussi, quand les affaires auraient dû le retenir à Londres, il partait pour la campagne ; il y passait des mois entiers, se créant une vie active à

(1) *Musical history* (George Hogarth).

(2) *A Dictionary of Musicians.*

sa manière. Il se livrait à tous les travaux et à tous les exercices champêtres, jusqu'à monter sur les arbres, qu'il taillait avec toute la dextérité possible. Il s'associait aux plaisirs des paysans, se mêlait à leurs danses, et prenait quelquefois le violon du ménétrier. Tantôt il s'établissait dans un bosquet, sous une charmille, et malgré le peu de résonnance du lieu, il y faisait de la musique pendant des heures ; tantôt il partageait les études et les jeux des enfants... » Mais si le fait rapporté par les biographes anglais est manifestement exact, la façon de le présenter pêche évidemment par quelque côté ; car, Viotti étant rentré en Angleterre en 1801, et n'étant devenu, à Paris, directeur de l'Opéra qu'en 1819, il aurait donc mis dix-huit ans à se ruiner, ce qui me semble un peu exagéré.

Quoi qu'il en soit, il m'a été impossible de recueillir des renseignements plus circonstanciés, et je vais me borner à faire connaître un ou deux épisodes de cette époque de sa vie.

Je vois d'abord qu'en 1813, Viotti concourt à la formation de la *Philarmonic Society*, l'une des associations musicales aujourd'hui les plus fameuses de Londres, et qu'il fait partie des trente membres fondateurs, parmi lesquels on remarque J.-B. Cramer et F. Cramer, Muzio Clementi, Charles Neate, l'ami de Beethoven, Vincent Novello, Salomon, Bishop, sir George Smart, etc. L'association avait pour but l'expansion de la musique instrumentale et orchestrale ; elle avait pour chef d'orchestre Salomon, pour pianiste Clementi, et elle donna son premier concert le 8 mars 1813. Viotti fit partie modestement de l'orchestre, ce qui ne l'empêcha pas de diriger quelquefois celui-ci, et de faire exécuter, dans l'une des

séances de la première année, un quatuor de sa composition (1).

L'année suivante, Viotti fit un nouveau et sans doute très court voyage à Paris, car le Conservatoire ne fut informé de sa présence qu'au moment où il allait repartir. Malgré tout, on organisa à la hâte, en son honneur, une séance dont il fut le héros, et dont Baillot a rappelé en ces termes le souvenir : — « L'administration, qui ne laissait échapper aucune occasion d'entretenir le feu sacré, fit improviser pour lui un concert, en quelques heures ; cependant un assez grand nombre d'artistes et d'amateurs ayant pu être avertis à temps, la salle fut pleine, et Viotti parut dans cette assemblée de famille, comme un père au milieu de ses enfants. Les élèves ne le connaissaient que par ses compositions, qui, depuis l'origine du Conservatoire, sont le sujet des concours annuels pour le prix de violon. La vue de l'homme qui avait été leur modèle idéal, les remplit d'enthousiasme : il fut accueilli avec une explosion de sentiments et de transports qui prouve que si, comme l'a dit une femme célèbre, « l'esprit est en France une dignité, le génie y sera toujours une puissance ». Profondément ému de la réception qui lui était faite par les élèves de l'école et par les assistants, Viotti serra dans ses bras son vieil ami Cherubini, placé à ses côtés, dans la même loge. Les applaudissements redoublèrent alors avec une sorte de fureur ».

Viotti ne revint ensuite à Paris qu'en 1818, sans doute à l'époque où, complètement ruiné par la fâcheuse entreprise commerciale à laquelle il s'était mêlé, il était désireux de s'y fixer de nouveau. On a

(1) *A dictionary of music and musicians* (George Grove).

fait remarquer avec raison combien il était singulier que ce grand artiste, avec son merveilleux talent et son immense réputation, n'ait pas eu l'idée de refaire sa fortune à l'aide de ce talent, que le public aurait certainement accueilli avec la même faveur que précédemment. « La seule spéculation convenable à un homme de cette trempe, dit Miel, était sans doute de rendre tributaire de son talent l'Europe qui l'admirait. N'est-il pas étonnant en effet qu'à une époque où les secousses politiques n'avaient pas encore bouleversé les fortunes, et où il n'y avait que quelques noms autorisés à voyager avec succès, cet ami de l'indépendance n'ait pas consacré cinq ou six années de son âge mûr à l'acquérir par d'utiles voyages? L'artiste et l'art en auraient également profité. » De son côté, Fétis a dit fort justement : — « Viotti ne comprit pas le changement qui s'était opéré dans la société française et même européenne ; il ne vit pas que la renommée des artistes n'avait plus d'autre source, d'autre appui que ces masses qu'il dédaignait; enfin lorsque la mauvaise fortune le frappa, il ignora qu'avec un talent tel que le sien il y avait dans le public de bien plus grandes ressources pour réparer ses désastres que dans des spéculations hasardeuses. Jamais il ne voyagea pour donner des concerts ; jamais il ne rechercha l'éclat de la vogue ».

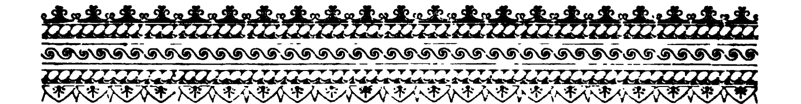
Viotti revint donc ici pour y chercher une situation qui lui permît de vivre honorablement. Dès son arrivée, il fut l'objet d'une nouvelle et touchante manifestation artistique, dont Baillot a fait encore le récit : — « Les artistes français, voulant lui donner un nouveau témoignage de leur vénération et de leur amitié, se rendirent chez lui à son insu, pour lui faire entendre quelques morceaux dont les

vers et la musique avaient été inspirés par une admiration sincère. Une trentaine de personnes seulement, outre les musiciens, furent mises dans le secret. Cette petite fête se passa au milieu des plus vives émotions. Une circonstance particulière la rendit encore plus touchante. Après la scène lyrique chantée devant celui qui en était l'objet, on le pria de jouer ; son attendrissement était porté au dernier degré ; toutefois il se rendit aux instances. Il faut remarquer qu'à l'exception de quelques amis, personne ne l'avait entendu dans le concerto depuis plus de trente ans. Il exécuta son 29e en *mi* mineur, avec sa verve accoutumée. Hélas! ce fut le chant du cygne ; nous l'entendîmes pour la dernière fois ; mais cet adieu était un début pour la plupart des auditeurs. Qu'on imagine, s'il est possible, ce qu'un tel concours de circonstances devait ajouter de grandeur au talent de l'artiste, et de pathétique à l'effet du morceau. Nous avions amené plusieurs de nos élèves. L'un d'eux, au premier son tiré de l'instrument par Viotti, fut tellement ému, qu'il se mit à fondre en larmes ; bientôt il sanglotta si haut, que nous fûmes obligés de nous placer devant lui pour le dérober aux regards de celui qui captivait notre âme tout entière ; comme ce berger du Poussin, qui cache aux yeux d'Orphée Eurydice défaillante, pour ne rien perdre des accens du chantre divin » (1).

---

(1) Miel complète ainsi les détails de cette séance : — « Les artistes français se rendirent chez lui (Viotti) et exécutèrent à grand orchestre une scène composée pour la circonstance. Habeneck l'aîné, auteur de la musique, avait eu l'heureuse idée de former les ritournelles avec les plus beaux chants des concertos de Viotti, et ces solos furent confiés à Baillot, à qui un tel honneur était dû. La fête avait à la fois le piquant de la surprise et l'intérêt du sentiment. Touché de ce que cet hommage avait de respectueux et de délicat, Viotti fut attendri jusqu'aux larmes. On le pria de jouer. Il y consentit en disant : *Il y a bien des années que je n'ai joué de concertos; mais je veux vous prouver combien je suis reconnaissant*, et il joua en effet un concerto. »

Il y a un côté vraiment touchant dans ces manifestations si sincères, dans ces hommages réitérés rendus à un grand artiste et qui sont une démonstration éclatante de l'affection, de l'estime et de l'admiration qu'il inspirait à tous. Il est certain que Viotti avait laissé en France le plus excellent souvenir, et l'on voit que tous ses confrères saisissaient avec empressement les occasions de lui temoigner, avec leur sympathie profonde, les regrets que leur causait son éloignement de ce Paris qui lui avait donné la gloire, et où il avait passé les plus brillantes et les plus heureuses années de sa jeunesse.



VII

Viotti était revenu en France avec le désir d'y trouver une situation digne de lui. Les circonstances devaient lui être favorables, l'ancien protecteur du théâtre de Monsieur, comte de Provence en 1789, occupant alors le trône sous le nom de Louis XVIII. Cependant, un artiste tel que Viotti ne pouvant occuper une position effacée ou secondaire, il était assez difficile à classer et à placer. Il lui fallut donc attendre une occasion, occasion que la mauvaise santé de Persuis, alors directeur de l'Opéra, ne tarda pas beaucoup à faire naître. Persuis était depuis assez longtemps souffrant; il tomba gravement malade de la maladie de poitrine qui devait le conduire au tombeau, on fut obligé de lui donner un successeur, et le choix se fixa sur Viotti.

A cette époque, et depuis la retraite de Mme Catalani, qui, sous le couvert de son mari, M. de Valabrègue, avait dirigé le Théâtre-Italien d'une façon

si désastreuse, l'administration de notre scène italienne était jointe à celle de l'Opéra. Viotti succéda à Persuis dans les doubles fonctions de directeur des deux théâtres, et il les revêtit à partir du 1er novembre 1819 (1). Sa direction, il faut le dire, ne fut pas des plus heureuses, et donna lieu à des critiques assez vives ; mais il s'en faut que ces critiques fussent en tout justifiées, car Viotti subit, en tant que directeur de l'Opéra, les conséquences d'un événement funeste et dont les suites furent terribles pour son administration. Je veux parler de l'assassinat du duc de Berry, qui amena l'abandon immédiat de la salle de la rue Richelieu, où le crime avait été commis, et qui, en obligeant notre grand théâtre lyrique à se réfugier à la salle Favart, dans un local manifestement insuffisant pour lui, vint jeter le trouble et le désarroi dans tous les services, en même temps qu'il entravait d'une façon lamentable les travaux journaliers et la marche régulière du répertoire.

Chose assez singulière ! la nomination de Viotti à la direction de l'Opéra le brouilla presque avec le

(1) Par une cause restée inconnue, une lacune fâcheuse existe dans les archives de l'Opéra, qui, précisément pour les deux années 1820 et 1821, époque de la direction de Viotti, ne possèdent aucune pièce, aucun document administratif autre que les états d'émargement. Ces états m'ont permis seulement de constater que Viotti, " directeur ", et Courtin, " administrateur " (mari d'une ancienne danseuse de ce théâtre), étaient pourvus chacun d'un traitement annuel de 12,000 francs, traitement qui s'appliquait pour eux à la gestion des deux théâtres, car leur noms ne sont portés que " pour mémoire " sur les feuilles d'émargement du Théâtre-Italien. Quant aux appointements des artistes de l'Opéra à cette époque, ils feraient assurément sourire de pitié leurs successeurs actuels : les plus forts traitements sont alors de 10,000 francs, et c'est ce que touchent l'infatigable Lays et l'admirable Mme Branchu, après une longue et brillante carrière semée de triomphes de toutes sortes. Alexandre Piccinni, comme chef de chant, émarge à raison de 3,500 francs, et ainsi du reste.

plus vieux et le meilleur de ses amis, avec son compagnon de jeunesse et de travail, avec celui qu'il considérait comme un frère, et qu'il avait lui-même attiré et fixé en France. Cherubini, puisque c'est de lui qu'il s'agit, Cherubini, qui n'était pas encore directeur du Conservatoire, convoitait aussi, paraît-il, la direction de l'Opéra, qu'il avait sollicitée de son côté, et il fut mécontent de se voir vaincu par Viotti. Ce fait, resté jusqu'à ce jour inconnu, résulte de la lettre que voici, que Viotti écrivait à son vieux camarade:

5 novembre 1819.

On me dit, mon cher ami, que tu es fâché !... Si c'est contre moi, tu as tort, et il ne me sera pas difficile de t'en convaincre. Tout ce que mon frère t'a dit au sujet de l'Opéra est vrai. Je n'ai point cherché le poste dont je suis honoré, la situation qui met fin encore une fois à ma tranquillité! Tout cela s'est arrangé je ne sais comment, et ce n'est que depuis dix ou quatorze jours que je fus appelé de Châtillon pour donner mon consentement. Enfin, sans que j'entre en plus de détails, mon frère, je te le répète, t'a tout dit, t'a dit vrai. Je suis naturellement on ne peut plus sensible aux bontés de M. le comte de Pradel; ma reconnaissance lui est acquise de droit, et je ferai tout pour le lui prouver; mais je ne puis m'empêcher d'éprouver une peine extrême d'avoir été le concurrent d'un ami que j'aime, d'un ami dont j'ai toujours respecté et apprécié le génie et d'un être que je ne cesserai d'aimer,tels que soyent les changements qui peuvent s'opérer dans son cœur.

Ton affectionné *amico*,
VIOTTI (1).

Pour son entrée en fonctions, Viotti eut à mettre la dernière main aux études de l'*Olympie* de Spontini, dernier ouvrage français de ce compositeur, qui mettait sur les dents, depuis plusieurs mois déjà, tout le personnel de l'Opéra. Par un singulier effet des circonstances, Spontini, qui, deux ans auparavant, avait employé tous ses efforts à déposséder

(1) Cette lettre m'a été communiquée par Mme Rosellini, la fille de Cherubini, qui vit encore à Florence. Sans elle, le fait dont il est ici question serait sans doute resté toujours inconnu.

Choron et à le faire remplacer par Persuis, se trouvait en présence d'un nouveau directeur au moment de la représentation de son ouvrage, qui parut à la scène le 22 décembre 1819, précisément le lendemain de la mort de Persuis. L'auteur de *Fernand Cortez* comptait beaucoup sur sa nouvelle partition, dont le sort pourtant fut loin d'être aussi heureux qu'il l'espérait; le succès d'*Olympie* fut en effet si peu brillant que onze représentations suffirent à l'épuiser, en dépit des splendeurs inouïes dont on avait entouré sa mise en scène, en dépit du talent émouvant et superbe que Mme Branchu déployait dans le rôle principal, en dépit enfin de la présence de deux autres grands artistes qui concouraient à l'interprétation: Nourrit père et Dérivis. On conçoit que cet échec ne saurait être mis à l'actif du nouveau directeur, qui avait reçu *Olympie* des mains de son prédécesseur, qui ne pouvait se dispenser de la jouer, et qui d'ailleurs, aux yeux du public comme aux yeux de tous, devait être garanti par le grand nom de Spontini.

C'est sept semaines environ après l'apparition de cette œuvre peu fortunée, le dimanche 13 février 1820, que le duc de Berry, neveu de Louis XVIII, sortant de l'Opéra, au spectacle duquel il avait assisté, tombait sous le poignard de l'assassin Louvel. Transporté dans une des dépendances du théâtre, il y passa une nuit d'agonie, y reçut du curé de Saint-Roch les derniers sacrements et y mourut le lendemain (1). La salle que l'Opéra occupait alors, pré-

(1) On était en plein carnaval, et ce lendemain lundi, il devait y avoir bal à l'Opéra. Dans une brochure dont il est question un peu plus loin, le libraire Roullet nous a conservé le texte et la physionomie de l'affiche du vendredi précé-

cisément en face l'entrée actuelle de la Bibliothèque nationale, était celle de l'ancien Théâtre-National, construit naguère par les soins de la Montansier (et qu'il ne faut pas confondre avec le théâtre Montansier proprement dit, situé alors au Palais-Royal, dans le local occupé précédemment par les « Petits Comédiens du comte de Beaujolais » et aujourd'hui par le théâtre du Palais-Royal). L'assassinat du duc de Berry amena la condamnation définitive de cette salle, où l'Opéra n'avait été placé qu'à titre provisoire, et qu'il habitait depuis près de vingt-cinq ans. Sur la demande de l'archevêque de Paris, M. de Quélen, qui ne pouvait admettre qu'un monument où un ministre du culte avait pénétré, dans de telles circonstances, pût continuer de servir à des représentations théâtrales, il fut décidé que la salle de la rue de Richelieu serait détruite, que sur son emplacement serait élevée une chapelle expiatoire, qu'on construirait pour l'Opéra une salle définitive, et qu'enfin ce théâtre serait provisoirement installé

---

dent, qui annonçait le bal du samedi 12, le spectacle du dimanche 13, et le bal du lundi 14; en voici la reproduction :

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE

Demain samedi, 12 février 1820,
BAL MASQUÉ.

Dimanche 13, par extraordinaire.
LE CARNAVAL DE VENISE, LE ROSSIGNOL
ET
LES NOCES DE GAMACHE.

MM. les locataires de loges et abonnés jouiront
de leurs droits à
cette représentation, en remplacement de celle de
lundi.

Lundi 14, RELACHE.
A minuit, BAL MASQUÉ.

dans celle de la rue Favart, qui se trouvait alors sans emploi (1).

Par un singulier hasard, Viotti était absent de Paris lors de l'événement tragique dont les conséquences furent si fâcheuses pour l'Opéra en amenant, pendant près de deux années, un trouble profond dans l'existence de ce théâtre. J'avais la présomption de cette absence par ce fait que six jours auparavant il était à Londres, d'où il adressait, le 7 février, à M. de la Ferté, une lettre intime, dans laquelle il ne parlait point de son prochain retour (2); j'ai acquis la certitude qu'il n'était pas à Paris le 13, par cette phrase de la singulière brochure écrite et publiée par Roullet, libraire et employé de l'Opéra, sur les faits dont il avait été l'un des plus proches témoins *(Récit historique des événements qui se sont passés dans l'administration de l'Opéra la nuit du* 13 *Février* 1820, Paris, 1820, in-8°); en énumérant les personnes qui étaient présentes au premier interrogatoire subi par Louvel dans une des pièces dépendant de l'administration, Roullet dit: —« Le frère de M. Wiotti (*sic*), administrateur et absent pour ses propres affaires en Angleterre, s'est promené de long en large

(1) La salle de la rue de Richelieu fut jetée bas en effet, et l'on commença, comme il avait été décidé, la construction d'une chapelle " expiatoire ". Mais, après la révolution de 1830, Louis-Philippe fit détruire ce qui existait de celle-ci, et fit élever, à sa place, la jolie fontaine qui occupe aujourd'hui le milieu du square Louvois.

(2) Voici l'analyse qui a été faite de cette lettre de Viotti : — " Il est au milieu de vieux amis, tous bons, tous constants. Il devrait être heureux, cependant il ne l'est pas. Le souvenir de tout ce qu'il a laissé à Paris vient mélanger l'amertume à la douceur. Il demande des nouvelles de leur besogne, de *Trajan*, de *la Lampe merveilleuse* (on sait que M. de la Ferté, intendant des Menus-Plaisirs, avait l'Opéra sous sa juridiction). Qu'il voudrait l'avoir, cette merveilleuse lampe! que de choses il voudrait qu'elle lui fit savoir au sujet de l'Académie royale de musique! " — (Catalogue d'une vente d'autographes, le 26 avril 1875. Paris, Et. Charavay, in-8°.)

depuis l'antichambre jusqu'à la porte de l'administration » (1). Viotti dut revenir promptement à la première nouvelle qui lui fut envoyée ; mais nous avons maintenant la preuve qu'il n'était pas alors à Paris.

A la suite de l'événement, tous les théâtres avaient été fermés par ordre, pendant dix jours, en signe de deuil. C'est pendant cette fermeture que la direction de l'Opéra fut avisée qu'elle ne rouvrirait pas au public les portes de la salle maudite, et qu'elle eùt à prendre ses mesures pour se loger au théâtre Favart. On devine, par ce que nous avons vu en 1874, à la suite de l'incendie de la salle de la rue Le Peletier, quel dut être l'embarras des administrateurs. Le théâtre Favart, occupé depuis lors par l'Opéra-Comique, qu'un incendie terrible devait détruire quelques années plus tard, et qu'un second incendie, plus épouvantable encore, devait faire disparaître de nouveau, il y a quelques mois, était trop petit de moitié pour loger l'Opéra, et l'exiguité de la scène rendait impossible la représentation des grands ouvrages du répertoire, de ceux dans lesquels le spectacle se développait avec toute sa splendeur. Il fallait cependant se résigner, et obéir aux ordres reçus ; mais cette translation du plus important de nos théâtres amena une interruption de deux

---

(1) Ce frère de Viotti appartenait à l'armée française, ainsi qu'on peut le voir par cette dédicace d'une œuvre de quatuors de Viotti : « A son frère A. Viotti chef de bataillon d'etat-major et rapporteur du 2e conseil de guerre de Paris. » (V. le catalogue de musique de chambre donné par M. Antoine Vidal dans son livre: *les Instruments à archet.*)

Officier français, le frère de Viotti était évidemment naturalisé. Sans avoir de certitude au sujet de la naturalisation de Viotti lui-même, le fait me semble pourtant indubitable; car il eût été singulier qu'on confiât à un étranger la direction de l'Académie royale de musique.

mois dans les représentations, et c'est seulement le 19 avril 1820 que l'Opéra put donner à la salle Favart son premier spectacle, composé d'*Œdipe à Colone* et du ballet de *Nina*.

Il est évident que, dans de telles conditions, Viotti ne pouvait songer à monter un de ces grands ouvrages compliqués, brillants au point de vue du spectacle, dont le public de notre première scène lyrique s'est toujours montré si friand. Ce n'est qu'avec beaucoup de peine qu'il pouvait représenter, en ce qui concerne le répertoire, des pièces comme *Iphigénie en Tauride* ou *la Caravane du Caire,* et le séjour de Favart fut un regain de fortune pour ces espèces d'opérettes, faciles à jouer, comme *le Devin du village, les Prétendus* ou *le Rossignol*. Il fallait donc s'en tenir, en fait de nouveautés, à des œuvres de dimensions courtes et de minces développements matériels, et il n'est pas étonnant qu'en des circonstances semblables l'Opéra, sous la direction de Viotti, n'ait pu rencontrer un succès sérieux. Et cependant le travail dut être actif, puisque pendant les seize mois que dura le séjour à Favart, six ouvrages nouveaux furent montés, formant un ensemble de dix actes : *Clari* ou *la Promesse de mariage*, ballet en 3 actes, de Milon et Kreutzer (19 juin 1820) ; *Aspasie et Périclès*, un acte, de Daussoigne (17 juillet) ; *les Pages du duc de Vendôme*, ballet en un acte, d'Aumer et Gyrowetz (18 octobre) ; *la Mort du Tasse*, 3 actes, de Garcia (7 février 1821), ouvrage imposé à l'Opéra par l'engagement de Garcia aux Italiens ; *Stratonice*, de Méhul, transformée en drame lyrique avec récitatifs de Daussoigne (30 mars) ; *Blanche de Provence* ou *la Cour des Fées*, un acte et 3 tableaux, ouvrage de circonstance dont la musique avait été écrite par Berton, Boieldieu, Cherubini, Kreutzer et Paër (3 mai.)

L'administration supérieure fit cesser les représentations de l'Opéra au théâtre Favart trois mois avant l'époque où la nouvelle salle pouvait être livrée au public. On ignora la raison de cette détermination singulière, dont on crut trouver la cause dans les trop grandes exigences manifestées par le propriétaire de la salle Favart. Celui-ci, fort innocent, crut devoir se défendre de ce reproche en publiant une lettre dont voici le passage saillant :

... Le 14 octobre 1820, M. de Pradel, alors directeur de la maison du Roi, me fit donner congé de ladite salle pour le 1er mai 1821. Je n'avais rien à dire et j'attendais l'époque du 1er mai, lorsque je reçus le 3 avril une lettre de M. de la Ferté, au nom du ministre de la maison du Roi, à l'effet d'obtenir de moi une prolongation de qninze jours, à cause de la circonstance du baptême de S. A. R. le duc de Bordeaux. J'accédai à cette demande autant par inclination que par devoir, et le ministre du Roi m'en adressa une lettre de remercîmens, le 11 avril. Dans cet intervalle, on ne m'a fait aucune ouverture pour obtenir ma salle jusqu'à ce que celle que l'on construit fût en état de recevoir les artistes de l'Opéra ; mais j'ai été instruit que l'administration ne voulait pas qu'on jouât davantage à Favart. En conséquence de cette décision, qui nuisait aux plaisirs des Français et des étrangers qui se trouvent à Paris en ce moment, j ai offert aux artistes les plus distingués de l'Opéra de leur laisser la disposition entière de ma salle (sans rétribution) jusqu'à la fin du mois de juillet, afin qu'ils pussent y donner des concerts et des ballets, si le ministre le permettait.—Voilà les choses telles qu'elles sont; dans la plus exacte vérité...

DELAMARRE.

L'administration avait décidé,on ne sait pourquoi, que l'Opéra, allant de provisoire en provisoire, quitterait Favart et irait donner, en attendant l'ouverture de la nouvelle salle, des représentations au théâtre Louvois. Tout cela était absolument ridicule, faisait perdre autant de temps que d'argent, rendait impossible tout travail sérieux et suivi, et Viotti, obligé à une besogne à la fois inutile et ingrate, devait ronger son frein avec une impatience compréhensible. Le public, qui ne se rendait pas un compte

exact de toutes les difficultés qu'il avait à combattre, de tous les ennuis qu'il avait à subir, lui jetait la pierre et lui reprochait son inaction, non seulement par rapport à l'Opéra, mais aussi en ce qui concernait le Théâtre-Italien, dont on trouvait, avec quelque raison du reste, le personnel insuffisant. Un amateur publiait même à ce sujet une brochure dans laquelle il se plaignait du manque de nouveautés aux Italiens et engageait le directeur à s'assurer le concours de divers chanteurs qu'il avait entendus en Italie et qui, disait-il, étaient indispensables à Paris pour renforcer une troupe trop médiocre. Cette brochure avait pour titre: *Observations désintéressées sur l'administration du Théâtre royal Italien, adressées à M. Viotti, directeur de ce théâtre,* par un dilettante (1).

Or, il est à remarquer que tandis que ce « dilettante » (qui datait sa brochure du 6 février et qui, par conséquent, ne dut pas la mettre en vente avant le 10 ou le 12) conseillait à Viotti d'engager des artistes en Italie, celui-ci, à la date du 8, adressait à Herold, alors chef du chant au Théâtre-Italien, une lettre par laquelle il le chargeait précisément d'une mission spéciale, celle de se rendre en Italie pour y recruter les chanteurs nécessaires au service de ce théâtre; et Herold revenait, au bout de quelques semaines, après avoir traité avec Mme Pasta, qui dès le 5 juin débutait triomphalement dans

(1) Paris, Boucher, 1821, in-8°. — Le " dilettante " en question était loin, d'ailleurs, de manifester aucun sentiment d'animosité contre Viotti, envers la personne duquel il s'exprimait en ces termes: — " J'ai quelques motifs particuliers d'adresser à M. Viotti lui-même ces observations, sur l'administration qui lui est confiée. Rien de ce qui intéresse la réputation de ce virtuose célèbre ne m'est étranger; j'ai joui des premiers fruits de son précoce talent; j'ai vu l'illustre maître Pugnani applaudissant lui-même au succès du jeune Viotti, son élève; et ces deux noms, que l'on ne sépare point en Piémont, ne me rappellent que de doux souvenirs ".

Otello, avec Galli, qui se montrait le 18 septembre dans *la Gazza ladra*, et avec Zucchelli ; mais ce dernier ne devait faire son apparition que l'année suivante, dans le *Mosè* de Rossini. Au reste, voici la lettre — lettre d'un style officiel et très administratif — par laquelle Viotti faisait connaître à Herold ce qu'il attendait de lui :

Académie royale de musique.

Paris, le 8 février 1821.

Monsieur,

Le ministre de la maison du Roi ayant bien voulu obtempérer à la demande que j'ai eu l'honneur de lui faire soumettre, autorise votre départ pour l'Italie, à l'effet de traiter avec une *prima donna*.

Vos frais vous seront payés sur mémoires et il vous sera alloué, en outre, une indemnité de dix francs par jour.

Cette mission honorable exige zèle, célérité et discrétion. Venez me trouver, et je vous donnerai de vive voix des instructions particulières. Il ne faut pas perdre un moment pour l'obtention de votre passe-port, et avoir soin de donner à votre voyage le prétexte d'une affaire domestique (?).

Recevez, Monsieur, l'assurance de mes sentiments distingués.

J. B. Viotti.

Ce n'est pas tout, et, ce qu'on n'a jamais su jusqu'ici, c'est que les premiers pourparlers relatifs à la venue de Rossini et à son introduction à l'Opéra, remontent précisément à cette époque et furent dircetement engagés entre lui et Viotti, par l'intermédiaire d'Herold et par le fait du voyage de celui-ci en Italie. Herold venait d'entendre trois fois de suite à Florence le *Mosè* de Rossini, qui avait produit sur lui une impression profonde ; il avait entendu aussi *Ricciardo e Zoraide*, dont il trouvait certaines parties admirables. Puis, ayant poussé jusqu'à Naples, toujours à la recherche des sujets qu'il devait ramener à Paris, il avait lié connaissance en cette ville avec Rossini, qui l'avait un peu enguirlandé, ainsi que le

prouvent ces lignes d'une lettre qu'il écrivait à sa mère à la date du 10 avril : « ... Rossini me fait mille amitiés ; il brûle de venir à Paris ; et, mettant de côté la jalousie, je fais tout pour le bien et l'avantage de l'administration. Ce même Rossini m'a fait ici une réputation double de ce qu'elle était (1), en me vantant partout comme le seul compositeur et pianiste français qui ait du chant et de la philosophie musicale... »

Or, il avait été certainement question, entre Herold et Rossini, de la possibilité d'un voyage de celui-ci à Paris, de son introduction à l'Opéra et d'une adaptation de *Mosè* pour ce théâtre, car voici une nouvelle lettre, celle-ci adressée par Rossini à Viotti, qui nous met au courant de toute cette affaire (2) :

Très estimé Monsieur,

Vous serez surpris en recevant une lettre d'un homme qui n'a pas l'honneur de vous connaître ; mais je profite de la familiarité des sentiments qui existent entre artistes pour vous adresser ces lignes par l'intermédiaire de mon ami Herold, qui m'a fait connaître la bonne opinion (peut-être imméritée, je le crains) que vous avez de moi. L'oratorio de *Moïse*, composé par moi il y a trois ans, paraît à notre ami mutuel susceptible d'une adaptation dramatique française ; et moi, qui ai la plus grande confiance dans le goût d'Herold et dans son

---

(1) Herold était bien connu à Naples, où il avait fait ses débuts de compositeur dramatique en donnant au théâtre San-Carlo son premier opéra, *la Gioventù di Enrico quinto*. C'était en 1815, lors de son premier voyage et de son long séjour en Italie comme pensionnaire de Rome.

(2) Cette lettre, jusqu'ici inconnue, a été publiée par un écrivain anglais, M. George T. Ferris, dans une étude rapide sur Viotti insérée il y a quelques années dans une feuille spéciale de Londres, *the Orchestra and the Choir* (numéro de février 1882). Elle était, tout porte à le croire, écrite en français ; mais M. Ferris l'ayant traduite en anglais pour la reproduire, je suis obligé de la retraduire moi-même. Bien qu'elle soit sans date, l'auteur de cette étude la donnait comme écrite en 1821, ce qui ne saurait faire de doute, puisqu'elle était adressée à Viotti en sa qualité de directeur de l'Opéra, et qu'elle coïncide avec le voyage d'Herold.

amitié pour moi, je ne désire rien moins que de rendre l'ouvrage entier aussi parfait que possible, en écrivant des morceaux nouveaux dans un style plus religieux que ceux que contient mon oratorio, et en m'efforçant de faire tout mon possible pour que le résultat ne fasse pas honte au compositeur ni à vous, son patron et son protecteur. Si M. Viotti, avec sa grande célébrité, consent à être le Mécène de mon nom, qu'il soit assuré de la gratitude de

Son dévoué serviteur
GIOACCHINO ROSSINO.

P.-S. — Dans un mois, je vous présenterai les changements que j'aurai opérés dans ma partition de *Moïse*, afin que vous puissiez juger s'ils sont conformes au style d'opéra. S'ils ne l'étaient pas, je vous prierais d'avoir la bonté de m'en inspirer d'autres, mieux adaptés au but que je me propose.

Le *Moïse* français ne parut pourtant à l'Opéra que quelques années plus tard, en 1827, et après que Rossini eût déjà donné à ce théâtre une première adaptation d'un de ses ouvrages, *Maometto II*, qui, sous le titre du *Siège de Corinthe*, fut représenté le 9 octobre 1826. Mais *Mosè* fut joué au Théâtre-Italien dès le 20 octobre 1822, juste un an après la chute de Viotti, et l'on peut bien croire que c'est celui-ci qui, avec l'aide d'Herold, prépara les voies au futur auteur de *Guillaume-Tell* (1).

Pour en revenir directement à l'Opéra et à la situation singulière qui lui était faite, c'est le 11 mai 1821 que ce théâtre fit sa clôture à la salle Favart, après y avoir donné trois représentations de *Blanche de Provence*, la pièce improvisée pour fêter le baptême du jeune duc de Bordeaux. Il devait, on l'a vu, en attendant son installation définitive, prendre un second logis provisoire et donner une série de

(1) Herold, au retour de son voyage, avait rapporté à Paris la musique de *Mosè*, et c'est lui qui dirigea les études de l'ouvrage au Théâtre-Italien. C'est même lui qui fit la réduction de la partition pour piano et chant, telle qu'elle a été publiée, et le manuscrit de ce travail est encore entre les mains de sa famille.

représentations au théâtre Louvois; mais ce projet burlesque put à peine recevoir un semblant d'exécution. Quatre soirées seulement furent données à Louvois (de semaine en semaine, le vendredi), soirées qui étaient moitié concerts moitié spectacles, et le résultat fut tel qu'au bout de cet essai l'on dut y renoncer, laissant pendant deux mois Paris privé de son Opéra. Ces quatre soirées sont à la date du 25 mai, des 1er, 8 et 15 juin. La première commençait par un grand concert, et se terminait par le ballet de *l'Epreuve villageoise;* la seconde comprenait *Aristippe*, de Kreutzer, et *le Devin du village;* la troisième était encore formée d'un concert, dans lequel se fit entendre l'excellent violoniste Mazas, l'un des meilleurs virtuoses de l'époque, et d'un ballet, *le Carnaval de Venise;* enfin, pour la quatrième, on donna, avec *le Devin du village*, la première représentation d'un divertissement dansé en un acte qui n'en eut jamais d'autre, *la Fête hongroise*, dont Gyrowetz avait écrit la musique. Et après une longue attente, le 16 août 1821, avait lieu l'inauguration solennelle de la salle de la rue Le Peletier, par un spectacle qui comprenait *Vive Henri IV* avec des variations pour l'orchestre composées par Paër, *les Bayadères*, de Catel, et le ballet *le Retour de Zéphire.* Cette fois, l'Opéra était de nouveau chez lui, confortablement aménagé, et allait pouvoir reprendre régulièrement ses travaux.

Malheureusement pour Viotti, il devait subir personnellement les conséquences de la situation très difficile et très fâcheuse que les événements avaient faite à l'Opéra. On lui reprochait amèrement, comme s'il en eût été coupable, l'improductivité relative de ce théâtre pendant l'époque néfaste qu'il venait de

traverser (1). D'ailleurs, des tiraillements intérieurs se produisaient, qui avaient pour cause certaines idées de réforme que Viotti avait manifesté le désir de mettre à exécution. Puis, comme il arrive toujours en pareils cas, des compétitions se faisaient jour, on briguait la succession d'un administrateur à qui l'on faisait un crime de son inaction, alors que la fatalité l'avait mis dans l'impossibilité d'agir. Je ne veux pas dire que Viotti fût absolument à l'abri de toute critique, et pour preuve je reproduirai ce passage d'un compte-rendu que donnait *le Miroir* d'une représentation de *Stratonice* et du *Retour de Zéphire* : — « ... Jusqu'ici nous n'avions eu que des éloges à adresser à l'administration du grand Opéra ; satisfait des belles représentations qui avaient signalé tour à tour l'inauguration de la plus belle salle de Paris, c'est avec un véritable plaisir que nous avons loué l'habile architecte, M. Debret, qui a construit le temple, et que nous avons fait ressortir les talens réunis qui en avaient fait ensuite le plus bel ornement ; *la Vestale*, *Iphigénie en Tauride* et *les Bayadères* avaient été exécutés de manière à satisfaire les appréciateurs de la musique de Gluck, de Spontini et de Catel. Le directeur oublierait-il qu'il est plus difficile de conserver

(1) Un recueil plus équitable d'ordinaire en ses appréciations, la *Biographie universelle et portative des contemporains*, s'exprimait ainsi dans sa notice sur Persuis, qui, comme directeur de l'Opéra, s'était montré insupportable, tyrannique et plein de vanité : — « Persuis fut directeur du personnel de l'Académie royale de musique et du Théâtre-Italien depuis le 1er avril 1817 jusqu'au 13 novembre 1819. Une douloureuse maladie de poitrine l'ayant forcé alors de renoncer à ces pénibles fonctions, qu'il remplissait avec un zèle et une intelligence remarquables, il laissa des regrets d'autant plus vifs qu'il eut pour successeur Viotti, dont la déplorable administration a porté un coup funeste à l'Opéra. » Encore un coup, ce n'est pas l'administration de Viotti qui fut funeste à l'Opéra ; ce sont les circonstances dans lesquelles il s'est trouvé.

que d'obtenir la faveur publique? s'endormirait-il sur un premier triomphe?... (1)

Assurément cette critique ne part pas d'un ennemi, et l'on peut croire, pour ce fait particulier, à une certaine négligence de la direction de l'Opéra. On ne doit pas oublier toutefois que, malgré une foule d'obstacles, Viotti n'avait point tout à fait perdu son temps, qu'il avait trouvé le moyen d'offrir au public un certain nombre d'ouvrages nouveaux, qu'il avait augmenté sa troupe de quelques sujets précieux, entre autres Dabadie et Mme Dabadie, que c'est sous sa direction qu'on vit débuter l'admirable artiste qui avait nom Adolphe Nourrit, et qu'il sut attacher à l'Opéra un chef d'orchestre de premier ordre: Valentino (2). Quant aux nouveautés, si elles n'avaient pas été plus importantes, ce n'était évidemment pas sa faute: il s'occupait, lorsqu'on l'obligea d'abandonner la salle de la rue Richelieu, de la mise en scène de *la Lampe merveilleuse*, de Nicolo, ouvrage dont tout Paris s'entretenait par avance, mais que l'exiguité de la scène de Favart ne lui permit pas de représenter à ce théâtre; il s'en occupa de nouveau, avec ardeur, lorsque l'Opéra fut installé rue Le Peletier, mais on ne lui laissa pas le temps ni l'honneur de présenter cet ouvrage au public.

(1) *Le Miroir*, 21 septembre 1821.

(2) Voici une liste des débuts qui eurent lieu à l'Opéra, pendant la direction de Viotti. — Chant. Dabadie (Cinna de *la Vestale*), 12 décembre 1819; La Feuillade (*le Devin du village, le Rossignol*), 12 juin 1820; Valère (Husca, de *la Caravane*), 9 octobre 1820; Mlle Leroux, bientôt Mme Dabadie (Antigone, d'*Œdipe à Colone*), 31 janvier 1821; Mlle Sainville (Julia, de *la Vestale*), 22 août; Mlle Julien (Philis, du *Rossignol*), 29 août; Adolphe Nourrit (Pylade, d'*Iphigénie en Tauride*), 10 septembre. — Danse. Elie (Polichinelle, du *Carnaval de Venise*), 13 février 1820; Richard aîné, 21 février 1821; Mme Copère, 23 mars; Barré (Pâris, du *Jugement de Pâris*, 31 août; Mlle Noblet (Vittoria, du *Carnaval de Venise*), 3 septembre; Gosselin (*les Pages du duc de Vendôme*), 5 septembre.

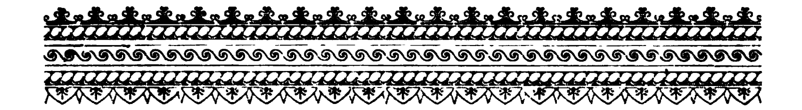
Des intrigues se firent jour de tous côtés, on le fatigua, on l'abreuva de dégoûts, tant et si bien qu'il finit par donner sa démission. *Le Miroir* publiait cette note dans son numéro du 25 octobre 1821 : — « M. Habeneck, premier violon de l'orchestre du Grand-Opéra, vient d'être nommé directeur de ce thèâtre, et doit succéder en cette qualité à M. Viotti. » et le 1er novembre, deux ans, jour pour jour, après sa prise de possession, Viotti quittait la direction de l'Opéra, avec une pension de 6,000 francs (1).

Chose assez singulière, tandis qu'on lui donnait un successeur à l'Opéra, il semble être resté quelque temps encore à la tête du Théâtre-Italien. C'est ce qui ressort de ces lignes, que j'extrais d'un article sur l'Opéra publié par le journal que je viens de citer, *le Miroir*, à la date du 31 octobre: « ...Le remplacement de M. Viotti était depuis longtemps indispensable. Il n'est pas dans nos principes de médire de ceux qui perdent leurs places; M. Viotti, quoiqu'étranger, a honoré la France; il fut à la fois le compositeur le plus habile et l'exécutant le plus brillant de son époque. Le Nestor de nos concertans mérite des égards que nous n'avons jamais oubliés, même en faisant la critique de son administration; nous avons toujours séparé le musicien du directeur. D'ailleurs, *M. Viotti demeure chargé de la direction du Théâtre-Italien*, et comme il faut toujours juger des entreprises par leur résultat, M. Viotti, sous ce rap-

(1) Voici comment, et d'une façon précise, l'*Annuaire dramatique* enregistrait ce changement dans l'administration de l'Opéra — « *22 octobre 1821*. Ordonnance du Roi qui change la forme de l'administration, et nomme: un directeur du personnel et du matériel, M. Habeneck; un chef du matériel, M. Duprais; un régisseur de la scène, M. Dubois; un caissier, M. Bonnemer (ce dernier existait déjà, mais il ne faisait pas partie de l'administration); un secrétaire de l'administration, M. Grandsire (exerçait sous le titre de secrétaire général). »

port, a droit à nos éloges; jamais l'Opéra-Italien ne nous a paru mieux administré. Toutefois la division introduite dans la direction de ces deux théâtres est une mesure utile et à laquelle nous nous empressons d'applaudir ».

J'ai la certitude pourtant que cette situation fut essentiellement provisoire, et qu'elle cessa promptement. La direction du Théâtre-Italien, comme celle de l'Opéra, passa bientôt dans les mains d'Habeneck, qui réunit l'une et l'autre, comme avait fait Viotti, et celui-ci recouvra toute sa liberté.



VIII

Cette direction de l'Opéra, qui pendant tant d'années avait été l'objectif de Viotti, fut évidemment pour lui la cause d'un désenchantement cruel et d'un chagrin profond. Le public, qui ne voit guère des choses que leur côté extérieur, qui juge crument les faits par leur résultat immédiat, le public ne parut pas se rendre compte des difficultés énormes au milieu desquelles il se débattait, de la gravité de la situation que lui avaient faite l'abandon forcé de la salle de la rue de Richelieu,le déménagement qui en avait été la conséquence et l'installation provisoire de notre grande scène lyrique dans la salle trop exiguë du théâtre Favart. J'ai fait en sorte de rappeler les efforts intelligents prodigués par Viotti pour parer à toutes ces difficultés, pour sauver cette situation qu'il lui fallait subir sans l'avoir créée, et l'on a pu se convaincre que ni la vigueur, ni l'énergie ni le grand sentiment de l'art ne lui firent un instant défaut. La fatalité seule s'attachait à lui et semblait le poursuivre avec acharnement dans ces circonstances si hostiles au succès. Et pourtant il était âgé de soixante-six ans lorsqu'il assuma cette lourde tâche de diriger cette scène si importante! Il n'en montra

ni moins de courage ni moins d'activité dans l'accomplissement de cette tâche, il s'y dévoua tout entier, corps et âme, faisant trêve, non sans quelque rancœur, à toute espèce d'autre occupation, à ce point qu'il écrivait alors à Rode, son ancien élève, qui était resté son ami : — « ...Mon pauvre talent! Est-il assez cruel de se sentir encore dans toute son énergie, et de ne pouvoir ni toucher son instrument, ni composer une note? Ho! vie infernale! (1) » Baillot, qui l'avait vu à l'œuvre et le pouvait juger en connaissance de cause, a constaté lui-même les circonstances fâcheuses qui ont signalé la présence de Viotti à la direction de l'Opéra et l'impuissance où il s'est trouvé pour les combattre, en dépit de ses désirs et de sa volonté : — « Il fut, dit-il, à la tête de cette administration à une époque funeste, où l'Opéra déplacé avait perdu ses principaux avantages, et où tout devait contrarier les vues d'amélioration, quelles qu'elles fussent. Nous avons vu Viotti malheureux de ne pouvoir faire le bien qu'il projetait, et de se trouver dans un élément étranger à ses goûts comme à ses occupations habituelles; il soupirait après l'indépendance qu'il avait si bien su faire tourner, quand il en jouissait, au profit de sa gloire et de nos plaisirs » (2).

L'inutilité même de ses efforts et le résultat négatif qu'ils amenèrent durent être pour Viotti, je le répète, la source d'un réel chagrin. Aussi n'est-ce pas, on peut le supposer, sans un véritable soulagement qu'il se vit décharger de la responsabilité qui, dans des conjonctures si défavorables, avait pesé sur lui pendant deux années pleines. Du moins put-il, après

(1) Miel : *Notice historique sur J.-B. Viotti.*
(2) *Notice sur J.-B. Viotti.*

cette lutte malheureuse, s'écrier comme François Ier après Pavie : « Tout est perdu, fors l'honneur ! »

Mais que fit-il, une fois qu'il eut quitté l'Opéra ? Il se reposa, sans nul doute, et sans doute aussi il en avait grand besoin. Toutefois nous ne savons plus rien de lui, absolument rien, à partir de ce moment jusqu'au jour de sa mort, qui d'ailleurs ne devait pas tarder beaucoup.

Tout ce qu'on sait, c'est qu'après être resté plus ou moins longtemps à Paris, il voulut revoir l'Angleterre et fit un dernier voyage en ce pays, soit pour régler diverses affaires, comme l'ont dit quelques-uns, soit pour revoir ses vieux amis, ainsi que d'autres l'ont affirmé, et que là il fut surpris, avant de pouvoir revenir en France, par la maladie qui le conduisit au tombeau. Encore, chose assez singulière, n'est-on nullement fixé ni sur le lieu ni sur la date précise de sa mort, et ignore-t-on même où reposent les restes du grand artiste dont la renommée fut si puissante et qui fit faire un pas si immense à l'étude du plus touchant et du plus noble des instruments. En effet, tandis que l'*English Cyclopœdia* et la *Biographie Didot* le font mourir à Brighton le 3 mars 1824, la *Biographie universelle et portative des contemporains* et George Hogarth (*Musical History*, etc.), disent Londres, le 3 mars, Fétis et M. George Grove Londres, le 10 mars, et les *Ephémérides universelles*, le 6 mars ; le *Dictionary of Musicians* (anonyme) dit simplement : Londres, 1824, Miel dit : Angleterre, le 3 mars, et enfin M. George T. Ferris, dans un travail que j'ai eu l'occasion de citer, dit : Londres, le 24 mars.

Il est difficile, on en conviendra, de faire la lumière au milieu de ces ténèbres et de se recon-

naître parmi tant de contradictions. Toutefois, il me paraît au moins certain que la date de la mort de Viotti doit être fixée au 3 mars 1824, attendu que le *Moniteur universel* enregistrait ainsi la nouvelle de cet événement dans son numéro du 10 mars : — « Le célèbre violon Viotti est mort à Londres après une courte maladie, à l'âge de 69 ans » (1). Or, à une époque où n'existaient ni chemins de fer ni télégraphes, les nouvelles ne couraient pas le monde avec la même rapidité qu'aujourd'hui, et il avait fallu au *Moniteur* le temps d'être informé. Je croirais volontiers aussi que le *Moniteur* était exactement renseigné lorsqu'il indiquait Londres comme le lieu de la mort de Viotti, et d'autant plus que je trouve, dans le livre récent et très scrupuleux de M. George Hart (*the Violin and its music*), les lignes que voici : — « Viotti mourut à Londres, le 3 mars 1824, si l'on en croit le *Gentleman's Magazine* (vol. XCIV, p. 210). La *Nouvelle biographie universelle* assure qu'il mourut à Brighton, lieu qu'on a souvent donné comme celui de sa mort dans les notices sur Viotti. J'ai fait, cependant, toutes les recherches possibles à Brighton pour y découvrir son tombeau, sans réussir à apprendre rien qui eût rapport à sa sépulture. Aussi, puis-je conclure que le père de l'école moderne de violon fut enterré dans quelque cimetière de Londres, et, si l'on venait à y découvrir son tombeau, je voudrais

(1) Ces deux lignes sèches sont d'une concision qui aurait lieu d'étonner de la part d'un journal quelconque ayant à faire connaitre la perte d'un artiste tel que Viotti; elles ont lieu de surpendre plus encore lorsqu'on les trouve dans une feuille alors officielle, parlant d'un homme qui avait été directeur de l'Académie " royale " de musique. Quoi qu'il en soit, il est douloureux d'avoir à constater que la mort de Viotti passa presque inaperçue en France, et que la plupart des journaux ou n'en parlèrent point ou se bornèrent à une mention sembable à celle du *Moniteur*. Quant aux feuilles musicales, à qui leur spécialité aurait fait un devoir de donner à un tel fait l'importance qu'il comportait, il n'en existait malheureusement chez nous aucune à cette époque.

qu'on y plaçât, comme hommage, une plaque commémorative, ainsi que cela se fait à l'abbaye de Westminster ».

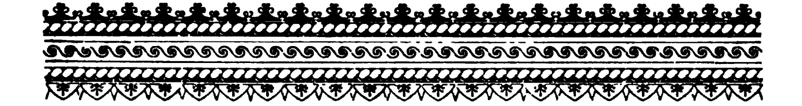
Enfin, un autre témoignage anglais, et le seul contemporain que j'aie pu consulter de mes propres yeux, m'est fourni par un recueil spécial de Londres, *the Harmonicon* (N° XVI, avril 1824), et vient confirmer, avec l'exactitude de la date donnée par M. George Hart d'après le *Gentleman's Magazine*, l'opinion émise par cet écrivain, que la mort de Viotti eut bien lieu à Londres, et non à Brighton : — « En 1822, dit *the Harmonicon*, Viotti retourna à Londres, dont les habitudes lui étaient si familières qu'elles formaient pour lui comme une seconde nature. Mais sa santé, déjà troublée par les ennuis inséparables de toute espèce d'entreprise théâtrale, s'altéra bientôt, et après avoir visiblement décliné pendant quelque temps, il mourut le 3 du mois dernier, sincèrement regretté de tous ceux qui savent à quel point on doit apprécier un de ces rares génies qui n'apparaissent qu'à de longs intervalles à travers les âges » (1).

Après l'étude consciencieuse à laquelle je me suis livré à ce sujet, je tiens donc pour certain, en ce qui me concerne, que Viotti est mort à Londres, le 3 mars 1824, non pas, comme le disait le *Moniteur universel*, « à l'âge de 69 ans », mais à soixante-dix ans, neuf mois et huit jours (2).

---

(1) L'article de *the Harmonicon* est intitulé : *Memoire of Giovanni Battista Viotti.*

(2) Un fait me semble d'ailleurs décisif, au moins quant à la date. Baillot, dont l'admiration pour Viotti était sans bornes, écrivit et publia sa *Notice* sur l'illustre artiste dans le but de célébrer l'anniversaire de sa mort et de la distribuer, ce jour-là même, aux élèves de sa classe du Conservatoire, et il avait dû, par conséquent, se renseigner d'une façon précise. Or, il a pris soin de dater sa brochure, et la date qu'il a inscrite sur sa dernière page est celle du 3 mars 1825.



IX

Viotti fut un des hommes les plus favorisés par la nature. Sa tête était d'une forme et d'un volume extraordinaires. Sa figure, plus caractérisée que régulière, était aimable; sa physionomie ouverte, expressive et presque toujours riante; sa taille dégagée et bien proportionnée; son air en tout très distingué. L'esprit jaillissait de ses yeux ombragés par de longs cils; son front chauve et saillant annonçait le génie (1). Dans sa jeunesse, il se mettait avec élégance, et dans sa vieillesse avec soin. Ses manières étaient nobles et aisées; il était adroit à tout ce qu'il entreprenait, jouait très bien au billard, montait à cheval comme s'il n'eût jamais fait autre chose, et réussissait dans une foule de riens qui prouvaient son aptitude à tout... Sa conversation était enjouée, animée; il peignait en racontant; chaque mot faisait image. Il avait la repartie vive... (2). »

---

(1) Au temps de sa jeunesse, Viotti... avait des cheveux, et ils étaient blonds : — « ... Viotti parait à la Cour, avec sa figure aimable, sa physionomie douce et sensible, sa taille svelte, sa parure toujours élégante, ses grands et blonds cheveux... » (D'Eymar : *Anecdotes sur Viotti*, p. 19).

(2) Miel : *Notice historique sur J.-B. Viotti.*

Tel est le portrait que traçait de Viotti, peu d'années après sa mort, un homme qui l'avait bien connu, qui l'avait beaucoup pratiqué, qui avait vécu dans son intimité. Il en ressort — ce que tous les contemporains se plaisent d'ailleurs et s'accordent à reconnaître — que Viotti, bon, aimable, dévoué, généreux, réunissant les qualités du cœur à celles de l'esprit, joignant la grâce à la beauté, le sourire à la grâce, la cordialité au sourire, était ce que nous appelons aujourd'hui un charmeur, et surtout ce que de tout temps on a appelé un homme de bonne compagnie. Aussi, en dehors même de son talent, ses succès dans le monde ont-ils toujours été grands, et ne savait-on ce qu'on devait le plus aimer, le plus admirer en lui, de l'homme ou de l'artiste.

Mais le portrait de Miel ne serait pas complet si je n'en reproduisais encore les lignes que voici :

L'éducation de Viotti avait été soignée; il aimait la lecture ; dans sa jeunesse, les ouvrages de J.-J. Rousseau avaient surtout fait ses délices. Avide d'instruction, il suivait les cours de physique de Charles (1), et s'amusait de botanique. Nous avons entendu dire, par le docteur Sue (2), que plusieurs fois Viotti avait joué devant lui des morceaux de tous genres, exprès pour lui permettre d'observer les mouvements du poignet, s'arrêtant à chaque instant et dans toutes les positions, à la demande de l'anatomiste. Il fréquentait tous les hommes de lettres et les artistes fameux; il était admis dans la société d'Auteuil, chez Mme Helvétius. Son étonnante sagacité se déploya un jour d'une manière fort extraordinaire. Il était âgé de quarante ans lorsqu'il passa en Angleterre. C'était l'usage chez ses amis de lire à haute voix les poètes anciens et modernes de toutes les nations; il était assidu à ces lectures. Le tour de Shakespeare étant arrivé, et Viotti connaissant à peine la langue vulgaire, on supposait que les vers du vieux tragique anglais seraient inintelligibles pour

(1) Au Conservatoire des Arts-et-Métiers, Jacques-Alexandre-César Charles, physicien fort distingué, membre de l'ancienne Académie des Sciences et de l'Institut, dont il devint le bibliothécaire, prit une grande part aux travaux aérostatiques des frères Montgolfier, et fit lui-même plusieurs ascensions intéressantes.

(2) Le père du fameux romancier Eugène Sue.

lui, et qu'il s'ennuierait; on l'engageait donc à sortir; mais il voulut rester. Comme il avait écouté un certain passage avec beaucoup d'attention, une des personnes présentes le remarqua, et lui demanda ce qu'il avait entendu. Il se recueillit un instant, et la surprise fut générale quand il eut donné, en prose française, une traduction où rien n'était omis. On recommença l'expérience, et le résultat fut le même. Quelque influence qu'on accorde au débit du lecteur et quelle que pût être l'instruction de Viotti, le fait, attesté par un témoin éclairé, n'en est pas moins merveilleux; pour l'expliquer, ne faut-il pas voir dans la poésie, ainsi que dans la musique, une sorte de langue universelle entre les âmes élevées, et admettre que, par une relation mystérieuse, les êtres accoutumés à sentir l'une ont déjà une prédisposition à comprendre l'autre, dans quelque idiome que ce soit?...

Naïf comme le génie, il n'avait point de force contre les petits chagrins de la vie sociale; il s'en laissait tourmenter, dominer, et souvent il se dépitait comme un enfant. Une existence paisible était son premier besoin; ami de l'ordre, de la règle, il se plaisait dans une vie uniforme; le séjour de la campagne était son paradis. Chez lui, les impressions de la nature étaient ineffaçables. Tous les jours de sa vie, aux approches du coucher du soleil, il se sentait un accablement, ou plutôt un accès de tristesse qu'il n'a jamais pu vaincre.

Cet amour des choses de la nature, simplement signalé par Miel, atteignait chez Viotti jusqu'à une sorte de passion. Un autre de ses biographes, Eymar, nous en fait ainsi connaître toute l'intensité :

Jamais homme n'attacha tant de prix aux plus simples dons de la nature; jamais enfant ne sut mieux en jouir. Une violette qu'il avait trouvée cachée sous l'herbe le transportait de la joie la plus vive; un fruit nouveau qu'il venait de cueillir le rendait le plus heureux des mortels: il trouvait à l'une un parfum toujours nouveau, et à l'autre une saveur toujours plus délicieuse. Ses organes, si délicats, si sensibles, semblaient avoir conservé leur première virginité. Tantôt, couché sur le gazon, il passait des heures entières à admirer l'incarnat ou à respirer l'odeur d'une rose; tantôt, comme l'abeille, il voltigeait de fleurs en fleurs. Je l'ai vu se mettre tout en nage en poursuivant un papillon. Il était en colère de ne pouvoir pas l'atteindre, et, lorsqu'enfin il était parvenu à s'en saisir, à peine avait-il un instant admiré ses brillantes ailes, que, ne pouvant soutenir l'idée de son esclavage, et cédant aux premiers efforts que le malheureux captif faisait pour s'échapper de ses mains, il se hâtait de le rendre à la liberté. Tout, à la campagne, était pour cet homme extraordinaire un nouvel objet d'amusement, d'intérêt, de jouissance. Tous ses sens étaient avertis à la fois par la sensation la plus légère; une idée

ébranlait toute la chaîne de ses idées, tout frappait son imagination, tout parlait à son âme; et son cœur, comme une source profonde et intarissable, abondait en effusions de sentiments.

Nous connaissons maintenant Viotti au point de vue physique, intellectuel et moral (1). En ce qui concerne ses idées sur l'art et les artistes, c'est encore à Miel que nous allons avoir recours et c'est lui qui va nous renseigner :

S'il y eut jamais talent original, ce fut le sien. Il devait à Pugnani le fond de la méthode; mais l'élégance, la grâce, le pathétique, l'entraînement, la poésie, le sublime, il n'en fut redevable qu'à lui-même. Viotti ne voyait pas dans la musique un amusement frivole; il ne pouvait la concevoir dépouillée des idées de grandeur, et ne lui permettait pas les caprices qui séduisent le vulgaire; l'art n'était plus rien à ses yeux, s'il cessait d'être grand. Dépositaire de la lyre moderne, il ne souffrit jamais qu'elle se dégradât entre ses mains, et son génie la porta au plus haut point de perfection qu'elle puisse atteindre; mais ce génie n'était mû que par la sensibilité. Les sentiments de Viotti, heureux ou malheureux, produisaient toutes ses inspirations; il ne cherchait pas ses idées; elles lui venaient de la disposition de son âme; c'était l'homme de la nature. De là cette naïveté qui fait le charme do tous sos ouvrages, et qui leur imprime un cachet d'individualité. Il avait adopté la maxime de Tartini : *Per ben suonare, bisogna ben cantare*. Aussi écoutait-il les chanteurs avec un extrême intérêt, et s'appropriait-il habilement leurs plus belles intentions. Dans la musique moderne, il donnait la préférence à celle de Boccherini, dont la mélodie est toujours claire, pure et expressive. Mozart eut aussi pour le même auteur une semblable prédilection, mais elle était moins exclusive. Dans l'ancienne musique, Viotti prisait particulièrement les sonates de Ferrari, classiques pour le violon, et sur lesquelles il s'était le plus exercé... Il a pu se tromper dans quelques-uns de ses jugements sur Haydn, sur Mozart, sur Gluck, ce qui tenait à une sorte de religion musicale qu'il s'était faite;

(1) Miel fait encore ressortir, par les deux faits suivants, sa bonté et sa familiarité : — « Il remarqua un jour, à Paris, dit-il, trois petits Allemands qui jouaient du violon dans les rues. Frappé des dispositions de l'aîné, il le demanda à sa mère, pour le faire travailler chez lui, et il ne s'en détacha ensuite que parce qu'il le rencontra une autre fois recommençant son métier de vagabond. Son caractère, vif et fier, était en même temps d'une simplicité qui allait jusqu'à la bonhomie. Le particulier qui lui offrit sa maison de campagne près de Hambourg aimait à faire de la musique; d'honnêtes artisans, habitants du village, remplissaient les parties; Viotti en accepta une dans ce singulier quatuor, et jamais son jeu ne fit disparate avec celui des autres concertants. »

mais il ne s'exprimait qu'avec enthousiasme sur les symphonies du premier, assignait au second la suprématie de la scène, et s'exaltait en parlant de plusieurs ouvrages du troisième; le buste de Gluck était toujours dans son cabinet de travail...

Amant de son art, il se plaisait à le professer lui-même, et dans les leçons qu'il en donnait, il faisait la guerre à l'exagération, à la fausse expression, à tout ce qui sentait la manière ou la jactance, à tout ce qui était de mauvais goût ou d'un goût mesquin; il était ennemi déclaré du charlatanisme; il voulait que tout fût simple, pour que tout fût véritablement grand. La mesure était, selon lui, la première qualité de l'exécutant, et personne peut-être n'a joué en mesure comme lui, c'est-à-dire n'a su concilier au même point l'aplomb le plus sévère avec l'abandon, la chaleur, l'audace, la passion. Le mouvement d'un morceau lui paraissait en être la physionomie, et, depuis l'invention du métronome, il a eu soin de désigner, pour la plupart de ses compositions, sur quel degré de l'instrument l'exécution devait avoir lieu.. Telle fut l'influence de Viotti sur l'école, que tous les grands violonistes de l'époque sont réellement ses élèves, dans le même sens que tous les grands peintres de nos jours sont les disciples de David.

Ces dernières lignes viennent à l'appui de ce que je disais au commencement de cette étude, et elles en justifient le titre.

Je voudrais maintenant faire connaître le talent de Viotti comme exécutant, et analyser en lui le jeu du virtuose. Mais hélas ! là est précisément le difficile, et pour des raisons que j'exposais naguère, il y a bien des années déjà, en parlant de Rode, le plus brillant de ses élèves : — « Il en est, disais-je alors, il en est des grands virtuoses comme des grands comédiens : lorsque est passée la génération qui a eu le bonheur de les applaudir et de les admirer, il ne reste plus d'eux qu'une trace lumineuse, mais confuse, et le souvenir d'une gloire que la postérité doit tenir pour légitime sans avoir le droit ni la possibilité d'en rechercher les causes directes, et sans pouvoir ratifier un jugement auquel elle serait heureuse de s'associer (1). » Et nous n'avons même pas, au sujet de

(1) *Notice sur Rode*, violoniste français, p. 41.

Viotti, la ressource de recourir aux contemporains pour leur emprunter un jugement motivé, une appréciation intéressante et fidèle du talent et des qualités de cet artiste admirable. La critique alors n'existait pas, au moins en France, et les écrivains qui l'exerçaient d'une façon toute superficielle, se souciant peu d'analyser ce talent pourvu qu'ils en pussent jouir, incapables d'ailleurs d'une appréciation étudiée, se bornaient à des louanges banales, à des généralités sans valeur et sans portée. En dehors des traditions qui, depuis un siècle, se sont perpétuées chez les violonistes, de quelques lignes échappées à la plume d'un artiste célèbre lui-même, comme Baillot, qui avait pu l'entendre et sainement l'apprécier, c'est donc surtout par l'étude de la musique de Viotti qu'on peut se faire une idée juste de son talent, des détails de son exécution magistrale. Si bien qu'on ne peut guère, en parlant de lui, séparer le compositeur du virtuose, et que pour bien comprendre le second, il faut tout particulièrement connaitre le premier.

Ce qu'il faut remarquer avant tout, c'est l'admiration sans mélange qu'inspirait le mâle talent de Viotti à tous ceux qui étaient assez fortunés pour en discerner l'immense supériorité. Sauvo, le critique autrefois célèbre du *Moniteur universel*, ayant un jour à rendre compte d'un exercice du Conservatoire dans lequel le jeune violoniste Duret, élève de Rode, avait exécuté un concerto de Viotti, s'exprimait ainsi : — « M. Duret a joué de nouveau le concerto entendu à l'Odéon, et s'est efforcé de s'approcher davantage du style du maître, de Viotti l'*enchanteur;* il ne peut pas y avoir de nom qui dépeigne mieux les effets qu'il a toujours fait éprouver ; l'exécution de M. Duret a encore paru ferme, vigoureuse, nette

et brillante, presque toujours correcte; il lui manque encore ce que Viotti avait par excellence et lorsqu'il composait, et lorsqu'il jouait du violon, de la variété, des nuances, une grande expression quand le sujet le demande, de la finesse, de la grâce, et dans l'ensemble et dans les détails l'esprit particulier à la composition... (1) ».

D'autre part, un écrivain qui s'est toujours beaucoup occupé de musique, et qui l'a fait en homme instruit, en amateur éclairé, François Fayolle, ayant à parler de certaines compositions de Viotti d'un genre particulier, ses variations sur l'air de *Malbrough* et sur la romance: *O ma tendre musette !* laissait ainsi déborder son enthousiasme: — « J'ai eu la bonne fortune de les entendre exécuter par Viotti lui-même, mais pas comme elles sont écrites ; car ce grand artiste, en jouant ses propres compositions, s'abandonnait toujours à l'inspiration du moment et ne portait que peu d'attention au texte placé devant lui. Dans ces occasions, et particulièrement lorsqu'il arrivait à un point d'orgue, il donnait cours à toute son impétuosité et à son feu pindarique, quelquefois à l'aide de la double corde, quelquefois par le moyen d'arpèges finement nuancés, d'autres fois encore avec des passages en *crescendo* et *decrescendo* dans les plus hautes régions du manche, mais sans jamais dépasser la limite des sons appréciables. Et tout cela de manière à produire les contrastes les plus extraordinaires et par une sonorité et, si je puis m'exprimer ainsi, par des vibrations magnétiques de la corde qui pouvaient exciter des émotions presque aussi

(1) *Moniteur universel*, 21 mars 1809.

vives et profondes que celles produites par la voix humaine (1) ».

En lisant certaines lignes un peu découragées — et qui seraient décourageantes si on les prenait à la lettre — d'un livre publié récemment par M. Deldevez, ancien chef d'orchestre de l'Opéra et de la Société des concerts du Conservatoire, on peut se faire une idée des qualités techniques qu'exige l'exécution de la musique de Viotti et qui, par conséquent, caractérisaient le jeu du maître qui l'a écrite. Le passage est intéressant d'ailleurs, et l'on n'en saurait trop recommander la lecture aux jeunes violonistes qui seraient tentés de s'écarter du droit chemin :

Les concertos de Viotti appartiennent à l'école classique, par rapport à l'œuvre des maîtres illustres qui les ont précédés. Ils sont regardés comme des modèles de perfection devant être spécialement étudiés dans les classes.

Le style, l'individualité, la nature de l'artiste, le mécanisme, tant de la main gauche que de la main droite, sont les éléments qui forment primordialement la base de l'exécution. A ces principes il faut joindre les qualités touchant la puissance du son, la flexibilité du son dans la variété des mouvements de l'archet; la justesse, cette justesse vibrante qui est la condition essentielle à la puissance du son, etc. La réunion de ces qualités permet l'emploi arbitraire du jeu ordinaire, du petit jeu et du grand jeu.

Le violoniste imprégné de cette théorie saura, en la pratiquant, interpréter fidèlement les vieux maîtres; il les comprendra et les aimera. Mais celui qui s'en écarte, par suite de modifications survenues, de changements apportés aux études, par des qualités différentes obtenues dans le mécanisme, celui-là, dans un temps donné, ne pourra jouer le classique; il ne le sentira nullement et n'y prendra aucun intérêt.

Et c'est précisément à ce résultat où tendent aujourd'hui les études. Ainsi on néglige la tenue de l'instrument : la pose de l'archet s'en ressent; le son est compromis; le jeu, avec constamment l'archet à la corde, est lié et privé de respiration, n'ayant ni force d'attaque au

(1) Je ne sais où Fayolle a écrit ces lignes vraiment curieuses. Elles sont citées, sans indication de source autre que son nom, dans l'article que consacrait à Viotti le recueil anglais *the Harmonicon*, que j'ai eu l'occasion de signaler précédemment et duquel j'ai dû les traduire.

talon, ni force relative à la pointe; le détaché du milieu est peu pratiqué; le staccato abandonné ou employé à profusion, en tirant du milieu à la pointe de l'archet; la continuité du son amenant des contre-sens entre le poussé et le tiré, etc. Et puis ce ne sont qu'excentricités de la main gauche: des doigtés scabreux; des positions imprenables; un abus de la quatrième corde, dans le haut, avec sons harmoniques, sans compter les tremblements de la main exagérés; une justesse forçant le diapason à monter. Cette manière de comprendre le violon n'est pas faite pour offrir un grand attrait à l'étude du classique.

Aussi en sera-t-il des concertos de Viotti comme des œuvres de Corelli, de Geminiani, de Tartini, de Leclair et de tant d'autres maîtres : les procédés de la musique moderne aidant, le temps n'est pas loin où il ne sera plus parlé de l'école classique que pour mémoire.

L'influence de l'exécution ainsi modernisée se fait sentir déjà, depuis quelque temps, dans les orchestres. Les instrumentistes composant le « quatuor » de l'orchestre — ce côté si puissant de la balance qu'il est difficile de trouver son contre-poids dans l' « harmonie » — par leur désintéressement à la musique de chambre, par la disparition des sociétés de quatuors, ne sont plus pénétrés de ce sentiment intime qui fait de l'ensemble des quatre parties un seul et même corps. Chaque partie s'isole, au contraire, dominée par la préoccupation constante d'une exécution tenant plus du soliste que de l'exécutant à l'orchestre. On n'a plus cette discipline résultant de l'organisation même de l'artiste, ce recueillement provenant de la pénétration de l'exécutant, la foi de l'interprète, en un mot, l'amour de l'art!... (1)

Il y a du vrai dans ces réflexions, pourtant un peu trop chagrines, et dont le dépit est excessif. Il semble en vérité qu'on délaisse un peu trop aujourd'hui, dans l'éducation des jeunes violonistes, l'étude de la musique de Viotti, si admirablement écrite pour l'instrument et pour briser l'élève à toutes ses difficultés, si propre à élever son esprit, à lui donner le sentiment de la grandeur et de la vraie beauté musicales, à le former enfin au style le plus noble et le plus pur. Cette musique a vieilli, disent quelques-uns. D'accord, et jusqu'à un certain point, s'il s'agit de certaines formules conventionnelles qui, dans un

(1) Deldevez : *La Société des concerts du Conservatoire*, pp. 280-282.

autre ordre d'idées, ont vieilli aussi chez Gluck et chez Mozart. Mais elle n'en a pas moins conservé jusqu'à nos jours cette fraîcheur d'accent, cette fleur d'inspiration, cette mâle fierté qui distinguent les œuvres vraiment belles et leur font victorieusement traverser les âges. D'ailleurs, quand cette musique est jouée avec le style et le caractère qui lui conviennent et qu'elle comporte, quand elle est aux mains d'un grand artiste pénétré de sa valeur et de sa beauté, elle retrouve toute sa jeunesse et exerce encore sur le public une véritable fascination. Je n'en voudrais pour preuve que l'impression produite, il y a deux ans, par M. Joachim lorsque, à son dernier voyage à Paris, il fit entendre aux concerts du Châtelet le beau concerto en *la* mineur de Viotti. Ce fut pour les auditeurs, depuis trop longtemps déshabitués de cette musique, non seulement une surprise, mais un véritable enchantement.

Pour parler d'abord des concertos de Viotti, deux remarques sont à faire. L'une, c'est que c'est lui qui, le premier, a donné au concerto de violon la forme pleine de noblesse et les amples développements que nous lui connaissons ; Rode, Baillot, Rodolphe Kreutzer n'ont fait que suivre son exemple, et s'ils ont, eux aussi, Kreutzer et Rode surtout, écrit en ce genre de superbes compositions, il n'en est pas moins vrai que le sillon avait été creusé par Viotti, et que c'est à lui que revient la gloire d'avoir créé le concerto moderne. La seconde remarque, c'est que, dans ce genre de compositions comme dans toutes les autres, Viotti a fait preuve d'une étonnante fécondité. Il n'a pas écrit, en effet, moins de *vingt-neuf* concertos, dont vingt ont été publiés par lui à Paris dans l'espace de dix ans, de 1782 à 1792, et les neuf autres

ensuite en Angleterre, pendant son long séjour en ce pays. Et ces vingt-neuf concertos montrent une variété d'accent, une souplesse d'imagination et une abondance mélodique qui n'ont été ni surpassées ni même égalées par aucun de ses successeurs. Quelques-uns sont de véritables chefs-d'œuvre, et plusieurs sont restés justement célèbres, entre autres le 17e, le 18e, le 22e, le 29e..., dans lesquels la passion, la noblesse, la grandeur, le pathétique donnent à l'instrument admirable pour lequel ils ont été écrits, tout le charme, toute la puissance, toute la séduction de cet autre instrument merveilleux qui s'appelle la voix humaine.

Baillot, dont le jugement a tant de poids en semblable matière, a tracé une critique excellente et rapide de l'ensemble des concertos de Viotti. Je vais lui emprunter ce morceau vraiment intéressant :

... L'expérience, qui modifie tous les talents, a donné au sien plusieurs nuances. On peut remarquer dans ses compositions trois époques principales... Dans la première époque, l'ardeur bouillante de la jeunesse, que la réflexion n'avait point encore tempérée, livrait Viotti à tous les écarts, en même temps qu'à tous les heureux essais de l'indépendance. Ses premiers concertos et ses premiers trios montrent de toutes parts cette fougue d'imagination qui dépasse le but, en visant plus à étonner qu'à plaire. Il faut cependant en excepter plusieurs morceaux, et principalement son troisième concerto, en *la* majeur (1), qui sera toujours un modèle de grâce et de majesté. Mais c'est à son dix-septième, en *ré* mineur, et à son dix-huitième, en *mi* mineur, qu'il adopte cette forme dramatique, dont l'effet inattendu fut si imposant, lorsque Rode, son élève et son digne interprète, fit entendre ces deux concertos, en 1791, avec tout le charme et toute la pureté qui distinguent son talent. Le *tutti* du dix-huitième fut applaudi comme une des belles symphonies d'Haydn, que l'on exécutait dans leur nouveauté aux mêmes concerts (2). Alors seulement on connut le violon dans toute sa beauté, avec toute son éloquence, et le

(1) Bien que publié le troisième, ce concerto est le premier qu'ait écrit Viotti.

(2) Les concerts du théâtre Feydeau, qui devinrent alors si célèbres et qui étaient le rendez-vous de tout ce que Paris comptait d'amateurs et de connaisseurs distingués.

génie de Viotti, semblable au soleil, vivifia, féconda de ses rayons tous les talents qui ont brillé depuis. Jamais plus d'élévation, plus de grandeur, plus d'entraînement n'avait été associé à plus de grâce. Ces concertos, d'un caractère si noble et si pathétique, exaltent l'âme ; il est impossible de ne pas y attacher un sens poétique, de n'y pas voir en action quelques-uns des héros d'Homère.

Un séjour de près de vingt ans en Angleterre influa naturellement sur le style de Viotti ; quelques concessions au goût du pays ont donné naissance à des ouvrages piquants, mais d'une autre forme. Citons le 23[e] concerto (lettre C), en *sol* majeur, composé pour le public anglais, et nommé pour cette raison le *John Bull*. On y trouve un *adagio* dans le goût de Händel, le compositeur favori de l'Angleterre ; la couleur antique, l'extrême simplicité et la profonde expression de cet *adagio* le mettent au rang des plus beaux morceaux de ce genre ; les traits de l'*allegro* et la légèreté du *rondo* prouvent un talent heureusement flexible. La coupe des 20[e] et 25[e] concertos, en *ré* majeur et en *la* mineur (le 25[e], lettre E), offrant moins d'unité, leur succès fut moindre. Mais lorsque l'auteur reprit le grand style, plus conforme à son penchant, il redevint sublime. Il se surpassa lui-même dans le 22[e], en *la* mineur (lettre B), dans le 24[e], en *si* mineur (lettre D), et dans les 28[e], en *la* mineur (lettre H, dédié à M. le marquis de Lauriston), et 29[e], en *mi* mineur (lettre I, dédié à M. Georges Chinnery). C'est vers le milieu de la période de temps marquée par ces divers ouvrages, que Viotti renonça aux difficultés trop hardies de ses premiers œuvres ; il y substitua ces traits si bien modulés, qui ne s'élancent plus vers l'aigu avec une sorte de témérité, et qui, pour être moins audacieux, ne sont que plus agréables (1).

---

(1) *Notice sur J.-B. Viotti*, pages 5-8. — Ailleurs, dans son *Art du violon*, Baillot a tracé comme une sorte de physiologie du concerto, qu'il ne me semble pas non plus sans intérêt de reproduire : — « Dans le concerto, dit-il, le violon doit développer toute sa puissance : né pour dominer, c'est ici qu'il règne en souverain et qu'il parle en maître : fait pour émouvoir alors un plus grand nombre d'auditeurs et pour produire de plus grands effets [que dans le quatuor], c'est un plus vaste théâtre qu'il choisit, c'est un plus grand espace qu'il demande ; un orchestre nombreux obéit à sa voix, et la symphonie qui lui sert de prélude l'annonce avec noblesse. Dans tout ce qu'il fait, il tend plutôt à élever l'âme qu'à l'amollir ; il emploie tour à tour la majesté, la force, le pathétique et ses moyens les plus puissants pour toucher la multitude. Ou c'est un motif élégant et simple qui se reproduit sous différentes formes et conserve toujours l'attrait de la nouveauté, ou c'est un début noble et fier que le musicien articule avec franchise et dont il développe le caractère soit dans les traits qu'il fait avec énergie, soit dans les chants qu'il rend avec douceur. — Profondément ému dans l'*adagio*, il soutient avec lenteur et sobriété les sons les plus touchants : tantôt il laisse errer son jeu et sa pensée sous une harmonie grave et religieuse ; tantôt il gémit dans un morceau plaintif et tendre et varie ses accents avec l'abandon de la douleur ; tantôt noble et majestueux, il s'élève avec fierté au-dessus de tout sentiment vulgaire et se livre à son inspiration ; le violon n'est plus un instrument, c'est une âme

A côté de ce jugement si remarquable de Baillot, je placerai quelques réflexions d'un recueil qui n'eut qu'une courte existence, mais à qui sa spécialité et sa compétence donnaient en ces matières une réelle autorité. *Les Tablettes de Polymnie* s'exprimaient ainsi, en 1810, en rendant compte d'un concert donné par Baillot et le fameux violoncelliste de Lamare, son ami et celui de Rode, comme Baillot l'était lui-même, ces trois grands artistes s'étant surtout liés ensemble pendant le long séjour qu'ils avaient fait en Russie : —«... M. Baillot a joué, cette fois, un des plus beaux concertos de Viotti... Ce concerto, qui est le 18e, en *mi* mineur, semble peindre un amant au désespoir, trahi ou abandonné par celle qu'il adore; les transports qu'il éprouve ne doivent pas tous tenir du désordre des sens et d'une véhémente fureur; les plus grandes douleurs ont des instans de calme où l'âme se reporte sur ses jouissances passées avec une douce mélancolie : ces instans-là sont bien exprimés par les phrases de chant de ce concerto(1).» Quelques semaines plus tard, ayant à parler d'un récent exercice des élèves du Conservatoire, le même journal disait : — «... M. Corentin Habeneck a obtenu un

---

sonore ; parcourant l'espace, il va frapper l'oreille de l'auditeur le moins attentif et chercher au fond de son cœur la corde sensible qu'il fait vibrer. — Le *presto* vient offrir à l'exécutant un nouveau genre d'expression; prompt à changer d'accents et de caractères, il donne l'essor à toute sa vivacité, il communique à ceux qui l'écoutent le feu qui l'anime, il les fait participer à ses élans, il frappe, il étonne par sa hardiesse, il touche par sa sensibilité qui ne l'abandonne jamais, il fait briller comme l'éclair les traits les plus énergiques, puis, avec l'abandon de la passion, il éteint son jeu, sa force parait épuisée ou par les éclats bruyants de la joie ou par l'agitation de la douleur : bientôt il se ranime par degrés, il augmente la force du son, redouble ses effets, porte l'émotion à son dernier période, jusqu'à ce que l'enthousiasme s'empare de l'auditeur comme du musicien, les électrise à la fois, et leur fasse éprouver ces transports si pleins de charme qu'amène toujours la véritable expression. »

(1) *Les Tablettes de Polymnie,* mars 1810.

succès général dans le beau concerto de Viotti en *si* mineur. Si quelques vieux connaisseurs ont été moins satisfaits, il faut s'en prendre à leur mémoire qui leur rappelle cette chaleur expansive, cette âme brûlante dont Viotti savait animer ses concertos; ils sont réellement, dans ce genre, ce que la musique de Gluck est aux opéras français. Ils ne demandent aucun charlatanisme d'école, et doivent être joués avec l'âme plus qu'avec le mécanisme de l'art, quoique leurs difficultés exigent cependant une très grande force d'exécution. *C'est moins un assemblage de traits qu'une vive peinture des passions.* Elles y sont prononcées avec un accent si vrai et si pathétique qu'il me semble qu'on pourrait écrire, au-dessous de chaque phrase de chant et même de chaque trait, une action dramatique suivie, qui exprimerait les diverses intentions du compositeur. On doit donc peu s'étonner si les plus habiles violons du Conservatoire sont, jusqu'à présent, restés au-dessous d'un modèle si grandiose, si expressif et si profond. Garat seul (s'il jouait du violon) trouverait dans son âme et dans son étonnant génie musical le talent nécessaire pour bien rendre Viotti (1). »

Je ne saurais, pour ma part, rien ajouter à ces témoignages de l'admiration des contemporains. Ils suffisent à justifier, à mes propres yeux, celle que je n'ai cessé d'éprouver pour les concertos de Viotti (2).

(1) *Les Tablettes de Polymnie*, juin 1810.

(2) *Les Tablettes de Polymnie* (avril 1810) constataient en ces termes et faisaient ressortir l'influence directe que Viotti avait exercée sur l'école des violonistes français : — « .....Les violons, altos et violoncelles qui composaient autrefois l'orchestre des symphonies étaient tous, isolément, de très bons professeurs; mais chacun d'eux avait une école d'archet différente. Les uns avaient celle de Jarnowick, les autres celle de Tartini, et un très petit nombre celle de Viotti. Il en résultait une manière toute différente d'attaquer la corde: de là le défaut iné-

A côté, et un peu au-dessous de ces concertos, il faut placer ses sonates, au nombre de douze. La forme ici est moins ambitieuse, les développements sont plus modestes, l'allure est plus familière; ce n'est plus de la musique de concert, mais de la musique de chambre, et l'orchestre du concerto est remplacé par un simple accompagnement de basse. Mais là encore le compositeur déploie les qualités les plus brillantes, une imagination fertile, et toujours, avec la fierté inhérente à l'instrument, l'élégance et la grâce qui caractérisaient son jeu. Le second recueil surtout de ces sonates est superbe, et il en faut citer particulièrement la première et la cinquième, qui sont pleines de noblesse et de chaleur. D'ailleurs, dans cette forme de la sonate de violon, Viotti encore a été novateur, et c'est là qu'il est juste de dire que nul jusqu'ici ne l'a égalé.

Il est encore un genre de compositions dans lequel Viotti est passé maitre et auquel il a su donner une importance, un éclat inconnus jusqu'à lui. Je veux parler de ses duos de violons, dont il a écrit un si grand nombre. Là encore, là toujours nous trouvons le maitre à l'imagination riche et abondante, à l'inspiration généreuse, aux idées toujours fraiches, limpides et naturelles. Dans ces duos il déploie une verve, une chaleur, une élégance incomparables. Les motifs se répétant tour à tour, avec une aisance parfaite,

---

vitable du fini et de parfait ensemble dans l'exécution. Aujourd'hui, ces inconvénients n'existent plus: MM. Rode. Kreutzer et Baillot, qui sont les principaux professeurs du Conservatoire, ont sans doute une école d'archet particulière à chacun; mais au total, ces trois manières se rapprochent beaucoup de celle de leur grand maitre à tous, le célèbre Viotti. Les élèves de ces trois classes ont tous une exécution large et énergique; il en résulte une telle unité d'exécution dans les symphonies, que de loin on croirait qu'il n'y a qu'un violon à chaque partie. „ Ceci vient à l'appui des réflexions de M. Deldevez que j'ai reproduites plus haut

dans chacune des parties, les traits brillants passant alternativement de l'une à l'autre et parfois se confondant dans un ensemble plein de noblesse et de vigueur, les chants suaves et expressifs s'y renouvelant sans cesse avec une grâce sans cesse séduisante, en font des modèles bien difficiles à imiter. Spohr, Kalliwoda et quelques autres ont écrit depuis lors des duos d'une plus grande envergure, d'une harmonie plus raffinée, d'une virtuosité plus avancée ; mais aucun n'a mis dans ce genre de composition un charme plus pénétrant, une couleur plus riche, un style plus brillant et plus pur, plus irréprochable et plus passionné. Qu'on lise et qu'on relise, entre autres, les six duos du premier livre, ceux dédiés à M. et Mme Chinnery, l'*Hommage à l'amitié,* dédié à M. Cary, et l'on verra si de tels éloges sont excessifs.

Au reste, Baillot, qui, dans les courtes pages qu'il lui a consacrées, n'a rien laissé échapper de ce qu'il y avait d'essentiel à dire sur Viotti, Baillot, à qui il faut toujours avoir recours lorsqu'il s'agit de cet artiste incomparable, caractérise à sa manière ces compositions si savoureuses et laisse déborder son enthousiasme à l'occasion du beau recueil dédié à M. et Mme Chinnery, de ces duos d'un si noble caractère, écrits par le maître pendant son exil à Schœnfeld et publiés à Hambourg : — «... Viotti, dit-il, avait fait les duos dont nous venons de parler loin de ses amis, et, comme il le dit lui-même d'une manière si touchante dans la dédicace, quelques-uns avaient été dictés par la peine, d'autres par l'espérance. Au sentiment qui respire dans ces compositions, à l'accent affectueux dont elles sont animées, on ne peut s'y méprendre : c'est la conversation la plus aimable de deux personnes d'un esprit élevé,

unies par l'amitié la plus tendre. Il en faut dire autant des duos qu'il a dédiés à M. Cary; on y voit partout l'homme bon et sensible. Chose rare et bien digne de remarque! plus il avança dans son art, plus il conserva de naturel. La naïveté qui règne dans un grand nombre de ses morceaux est un mérite qu'on ne saurait trop louer : elle prouve à la fois l'abandon de son âme et la pureté de son goût. Jamais un vain désir de briller n'altéra ces heureux dons de la nature; il devint chaque jour plus expressif, n'écrivit que d'après son cœur, et c'est au cœur qu'il s'adressa toujours. Aspirant peu aux applaudissements, il ambitionna un autre genre de succès, succès bien autrement précieux pour qui met au-dessus de tout le bonheur d'acquérir un ami dans chacun de ceux qui l'écoutent (1). »

Je ne m'appesantirai pas sur les autres compositions de Viotti, qui d'ailleurs sollicitent moins l'attention et qui n'appellent que peu de réflexions. Ses trios et ses quatuors révèlent sans doute d'heureuses qualités, mais ne sauraient, en aucun cas, soutenir la comparaison avec les admirables chefs-d'œuvre que nous connaissons en ce genre. C'est dans sa musique de violon seulement qu'il se montre vraiment supérieur; mais, là, il l'est de la façon la plus absolue.

On ne saurait envisager le talent de Viotti comme compositeur sans faire ressortir la rare fécondité dont il a fait preuve sous ce rapport. Il n'a guère publié, en effet, moins de deux cents compositions de divers genres, et, dans l'histoire des violonistes, on trouve peu d'exemples d'artistes qui aient laissé

(1) *Notice* *J.-B. Viotti*, pp. 9 et 10.

derrière eux un répertoire si riche, si substantiel et si varié (1). Par malheur, au nombre de ces ouvrages publiés, il en manque un, dont l'absence doit laisser de profonds regrets à tous ceux qui s'occupent de l'enseignement du violon ; car il devait réunir, coordonner en un corps de doctrines l'ensemble des règles, des traditions, des préceptes à l'aide desquels le maître avait formé son propre talent et procédé à l'éducation de ses trop rares élèves. C'est Baillot qui, le premier, dans son *Art du violon*, nous a révélé l'existence de cet ouvrage : — « Viotti, dit-il, avait entrepris un ouvrage élémentaire sur le violon; nous n'avons aucune connaissance de la nature des matériaux qu'il a laissés. Un traité didactique écrit par Viotti avec cet esprit juste, ce sentiment délicat et profond qui le caractérisait, et riche d'exemples composés par lui, serait sans doute du plus grand intérêt; espérons que les dépositaires de ces matériaux, quels qu'ils soient, cédant à nos vœux, nous mettront à même d'en jouir. »

Quelques années plus tard, un autre admirateur de Viotti, un écrivain dont j'ai déjà eu l'occasion de parler, François Fayolle, donnait sur ce sujet les nouveaux détails que voici : — « Nous venons d'apprendre que la Méthode de violon laissée manuscrite par Viotti n'est point perdue. Elle a été remise par Mme Chinnery, amie de Viotti, au célèbre violoniste Habeneck, qui dirige si bien l'orchestre du Conser-

(1) J'établis ce chiffre d'environ deux-cents œuvres sans tenir compte, bien entendu, des répétitions, c'est-à-dire des ouvrages qui, écrits pour tel ou tel instrument, ont été ensuite, par lui ou par d'autres, transcrits pour des instruments différents et publiés aussi sous cette nouvelle forme. On trouvera plus loin, dans le catalogue que j'ai dressé avec le plus grand soin, les détails réunis sur ce sujet.

vatoire de musique. Cette Méthode ne pouvait tomber en meilleures mains, et le monde musical attend avec impatience un ouvrage de Viotti, qui recevra sans doute un nouveau prix des remarques d'un éditeur tel que M. Habeneck (1). »

Mais Habeneck ne publia point l'ouvrage, ainsi qu'on en avait formulé l'espoir et le désir. Qu'est devenu le manuscrit de Viotti? qui a hérité des papiers d'Habeneck? C'est ce que je ne saurais dire.

Mais ceci m'amène à parler des élèves de Viotti.

---

(1) *Paganini et Bériot* ou *Avis aux jeunes artistes qui se destinent à l'enseignement du violon*, par Fr. Fayolle. — Paris, Legouest, 1831, in-8.

X

Ces élèves ne sont pas nombreux, parce que, comme j'ai eu l'occasion de le dire, Viotti ne tira jamais aucun lucre de ses leçons et de ses conseils. Pour qu'il voulût bien les accorder, il suffisait, — mais il fallait — qu'il reconnût, dans celui qui devenait l'objet de ses soins, une organisation et des aptitudes exceptionnelles. Sa vie, d'ailleurs, fut toujours trop occupée de diverses façons pour qu'il pût former de nombreux disciples. Aussi, c'est à peine si l'on peut réunir les noms de douze artistes qui aient eu le bonheur de posséder un tel maître. On connaît Rode,le plus célèbre d'entre tous et son favori, Rode, artiste merveilleux, virtuose incomparable, auquel Viotti, lorsqu'il eut pris la funeste résolution de ne plus se produire en public à Paris, confia souvent le soin d'exécuter et de faire entendre le premier ses concertos (1). Je n'ai pas à

(1) Entre autres le 18e, qui, lorsqu'il fut publié en 1793 chez Naderman, parut avec cette mention sur le titre: „ Exécuté avec le plus grand succès par M. Rode au concert de la rue Feydeau. „ Ce succès a été ainsi constaté par Fétis : — „ Rode exécuta, pendant les concerts de la semaine-sainte (1792), les 3e, 13e, 14e, 17e et 18e concertos de Viotti. La beauté de cette dernière composition fut vivement sentie l'exécutant et l'auteur eurent une part égale au triomphe que le public décerna en manifestant le désir de l'entendre dans trois concerts consécutifs.

retracer ici la carrière de Rode, carrière brillante et connue de tous (1).

Les autres élèves français de Viotti sont Alday, jeune, J.-B. Cartier, Labarre, Libon et Vacher. D'Alday jeune il n'y a que peu de chose à dire. Plus habile, paraît-il, que son frère aîné, qui pourtant obtint, ainsi que lui, de grands succès au Concert spirituel, il ne fit pas souche d'élèves à Paris, ayant, dès 1791, quitté la France pour aller s'établir en Angleterre, où il passa la dernière partie de sa vie, et étant devenu directeur de musique à Edimbourg en 1806, époque à partir de laquelle on perd sa trace. C'était toutefois un artiste distingué, qui faisait honneur à son maître, dont il reproduisait fidèlement le style et les traditions (2).

Au contraire d'Alday, Jean-Baptiste Cartier, artiste de premier ordre en même temps qu'homme fort distingué, forma pendant plus de quarante ans un nombre considérable d'élèves, auxquels il sut inculquer les excellents principes qu'il avait acquis lui-même à l'école de Viotti. Né en 1765 à Avignon, où il avait commencé son éducation musicale, Cartier était venu à Paris en 1783, à l'époque des plus grands triomphes de ce grand artiste, et ayant eu la chance de lui être présenté, il eut celle, plus grande encore, d'être accueilli par lui comme élève. Sur sa recommandation et d'après son choix, il avait éte agréé par la reine Marie-Antoinette comme accompagnateur violoniste. Plus tard, il fut appelé à faire partie de

(1) Je l'ai retracée longuement, d'ailleurs, dans un travail spécial publié il y a quelques années: *Notice sur Rode*, violoniste français (Paris, Pottier de Lalaine 1874, in-8)

(2) On ignore la date de la mort d'Alday jeune, qui était né, croit-on, à Perpignan, en 1764. Il a publié en France quatre concertos, plusieurs airs variés, des duos de violons et quelques trios pour deux violons et violoncelle.

la chapelle de Napoléon 1er, puis de la chapelle royale jusqu'à la suppression de celle-ci à la suite de la révolution de 1830. Violon-solo adjoint à l'Opéra, il fut attaché à l'orchestre de ce théâtre non pendant trente ans, comme le dit Fétis, mais pendant vingt-six ans, de 1791 à 1817. Pourvu d'une solide instruction non-seulement artistique, mais littéraire, professant l'amour le plus ardent pour l'art qu'il exerçait avec un talent supérieur, Cartier avait occupé une grande partie de sa vie à des recherches intelligentes et fructueuses sur les origines, les progrès et les transformations du violon, et sous le titre modeste d'*Essai historique sur le violon*, il se proposait de publier un ouvrage important qui n'était autre chose qu'une Histoire véritable et complète de cet admirable instrument, appuyée sur les documents les plus authentiques et les plus précis. Le prospectus très curieux et très intéressant de cet ouvrage, dans lequel il ouvrait une souscription pour sa publication, fut inséré dans le premier volume de la *Revue musicale*, l'excellent recueil que Fétis venait de lancer dans le monde (1). Malheureusement, les souscrip-

(1) « Digne élève du célèbre Viotti, disait ce prospectus, M. Cartier, qui s'est toujours livré avec passion à l'étude de son art, a fait précéder son *Essai historique* d'une Introduction dans laquelle il accumule toutes les preuves qui tendent à faire voir que le violon fut inconnu aux anciens peuples; historiens, poètes, monuments, tous est mis à contribution pour démontrer cette vérité. Ce n'est que chez les Gaulois, après la conquête de Jules César, qu'il nous montre, sous le nom de *viole*, l'origine de cet instrument, qu'on appela par la suite *vièle*, et qui reçut enfin le nom de *violon*, lorsqu'il eut été adopté par la confrérie de Saint-Julien des Ménestriers, avec la forme et le nombre de cordes qu'il a aujourd'hui. L'auteur, procédant par siècles depuis Jules César, et ensuite depuis l'établissement du christianisme dans toute l'Europe, nous montre le violon dans ses différentes phases, et dans toutes les cérémonies et fêtes où il le trouve. Il nous le fait voir donnant naissance en Italie aux opéras, en France, en Angleterre, et plus tard en Allemagne, à l'art dramatique. Il signale à la reconnaissance des musiciens les poètes, les troubadours et les trouvères qui ont contribué à sa propagation, à son perfection-

teurs firent défaut, Cartier ne trouva pas d'éditeur, et son livre resta toujours à l'état de manuscrit. Cet excellent artiste n'en rendit pas moins de très grands services, d'abord par son enseignement, qui était très recherché, ensuite par de remarquables et précieuses publications, telles que son *Art du violon* ou *Collection choisie dans les sonates des trois écoles italienne, française et allemande.* C'est à Cartier qu'on doit les éditions françaises des chefs-d'œuvre de Corelli, de Pugnani, de Nardini et de Tartini, et, comme l'a dit Fétis, la tradition des belles écoles italiennes de violon était presque inconnue en France avant ces publications. Cartier, qui mourut en 1841, avait pour son maître Viotti une affection et une admiration égales à celles que Viotti lui-même professait pour son maître Pugnani, et c'est lui, comme on le verra plus loin, qui fit frapper la belle médaille que nous connaissons de lui.

Vacher, qui était un artiste de talent, ne fit que peu parler de lui. Il reçut des leçons de Viotti après avoir été l'élève d'un musicien obscur nommé André Monin. Tout jeune encore il s'éloigna de Paris pour se rendre à Bordeaux, où il fit partie de l'orchestre du Grand-Théâtre; puis il revint pour entrer en qualité de premier violon, au Vaudeville dès l'ouverture de ce théâtre, en 1792. C'est alors qu'il commença à se faire connaître comme compositeur, en écri-

nement, et les princes qui l'ont aimé, cultivé, et qui ont concouru à ses progrès. „ *Revue musicale*, 1827, T. I, page 248. Voici quelles étaient les *conditions de la souscription* : “ *L'Essai historique* se composera d'un fort volume in-4o, imprimé en beaux caractères, et sortira des presses de M. Firmin Didot; il sera aussi enrichi de dessins soigneusement lithographiés. Le prix en sera fixé dans le commerce à 30 fr. Mais toutes les personnes qui auraient souscrit avant le 1er juin prochain ne paieront que 20 fr. en recevant l'ouvrage. „

vant la musique de quelques couplets gracieux pour diverses pièces représentées au Vaudeville, et en publiant quelques romances qui eurent un succès de vogue. Au bout de quelques années il entrait à l'orchestre de l'Opéra-Comique (théâtre Favart), où il était en 1799, puis ensuite à celui de l'Opéra, où il resta jusqu'en 1812. Vacher a publié quelques compositions pour le violon, et il a écrit la musique d'un opéra-comique en un acte, qu'il ne put jamais faire représenter. Né à Paris le 2 août 1772, Pierre-Jean Vacher mourut en cette ville en 1819, âgé d'environ 47 ans.

Labarre se fit au contraire une réputation de virtuose, bien éteinte aujourd'hui, mais très réelle alors, et son talent était fort apprécié. Parlant des principaux élèves de Viotti, Fayolle citait « Labarre, qui jouait supérieurement le solo, surtout dans l'*adagio*, en improvisant des broderies, à l'exemple de son maître (1). » C'était d'ailleurs, sous tous les rapports, un artiste bien doué, fort distingué, et soucieux de sa propre valeur. Ce qui le prouve, c'est qu'avant d'avoir atteint sa vingtième année il fit le voyage d'Italie, se rendit à Naples et se fit admettre au Conservatoire de *la Pietà*, où il suivit un cours complet de contrepoint sous la direction du célèbre Sala ; ce qui le prouve encore, c'est que, de retour à Paris, il acheva, dit-on, ses études de composition sous celle de Méhul. C'est au plus fort de la Révolution qu'il revint ici d'Italie, et on le cite comme ayant fait partie pendant deux ans de l'orchestre du théâtre Molière, où il fit représenter, vers 1798, un petit

(1) *Paganini et Bériot* (Paris, Legouest, 1831, in-8).

opéra-comique en un acte, *les Epoux de seize ans*, dont le succès d'ailleurs fut négatif. L'année suivante, il fut admis à l'orchestre de l'Opéra, où son séjour fut de courte durée. A partir de ce moment il se produisit assez fréquemment en public, et ses succès furent brillants. Il est juste de dire pourtant que sa renommée ne lui a pas survécu, et qu'il n'a pas laissé un nom dans l'histoire de l'art (1).

Il n'en est pas de même de Libon, qui compte, au contraire, parmi les élèves les plus fameux de Viotti. Compositeur distingué, virtuose de premier ordre, au jeu plein d'élégance, de charme et de suavité, Philippe Libon fut, sous le premier empire et surtout à l'époque de la Restauration, l'un des artistes les plus appréciés et les plus choyés du public parisien, devant qui son apparition produisait toujours une sensation profonde. Ses premiers succès en France datent du commencement de ce siècle, alors que, après avoir passé à Londres trois ou quatre années auprès de Viotti, qui l'avait pris en affection particulière, il commença à se faire connaître en se produisant dans les concerts donnés par Mme Catalani, alors au faîte de sa gloire, et par Isabella Colbran, la future femme de Rossini, dont le talent plein de grâce charmait les amateurs. Libon partagea leurs succès, et posa les bases d'une renommée qui ne devait que grandir, en un temps où l'école

(1) Louis-Julien Castels de Labarre, qui descendait, dit-on, d'une famille noble originaire de la Picardie, était né à Paris le 24 mars 1771. On ignore l'époque de sa mort. Il a publié deux recueils de romances, une scène lyrique intitulée *les Adieux du Cid à Chimène*, des fantaisies et airs variés pour le violon et trois livres de duos pour deux violons

française était si glorieusement représentée par des artistes tels que Rode, Baillot, les deux Kreutzer, Lafont, Habeneck, Mazas et d'autres que j'oublie. Ceci peut suffire à donner une idée de sa valeur. Né le 17 août 1775 à Cadix, de parents français établis en cette ville, il avait de bonne heure acquis un talent déjà remarquable sur le violon. Par quelle suite de circonstances fut-il entraîné à Londres, alors que Viotti venait de s'y réfugier, comment fit-il sa connaissance et devint-il son élève? c'est ce que je ne saurais dire. Toujours est-il que, comme on vient de le voir, il resta auprès de lui pendant quelques années, et qu'il profita de ses leçons de manière à devenir le grand artiste que l'on sait. Toutefois, avant de venir en France, il se rendit à Lisbonne, où il fit un instant partie de la chapelle de Jean II, roi de Portugal, puis à Madrid, où il fut aussi attaché à la musique particulière du roi Charles IV. Je croirais volontiers qu'il vint à Paris précisément avec Mlle Colbran, lorsque cette jeune artiste quitta l'Espagne, sa patrie, pour venir, en 1804, se faire applaudir par le public parisien avant de se rendre en Italie. Ce qui est certain, c'est que le talent de Libon fut si rapidement apprécié ici que l'impératrice Joséphine l'attacha à sa musique particulière, et qu'il conserva cette situation auprès de l'impératrice Marie-Louise. Il fit aussi partie de la chapelle royale après la Restauration, et en dernier lieu de la musique particulière de Louis-Philippe, ce qui fit dire, lorsqu'il mourut à Paris le 5 février 1838, qu'il avait passé sa vie au service des têtes couronnées. Si son jeu séduisant laissait désirer parfois un peu plus d'initiative et d'inspiration, il se faisait remarquer par un goût exquis, une extrême élégance et les

belles qualités techniques qu'il tenait de son illustre maître (1).

A Londres, où il prit soin de Libon, Viotti forma, dit-on, deux autres artistes, Mori et Pinto, anglais ceux-là, bien que le premier fût d'origine italienne, ainsi que l'indique son nom. C'est Sandys et Forster qui, dans leur *History of the violin*, les citent l'un et l'autre comme ayant été ses élèves. De George-Frédéric Pinto, né à Lambeth le 25 septembre 1786, et qui mourut à Londres avant même d'avoir accompli sa vingtième année, le 23 mars 1806, il n'y a rien à dire, sinon qu'il fut, paraît-il, malgré son jeune âge, un exécutant extraordinaire, et qui promettait un talent d'un ordre exceptionnel. Mais on ne sait rien d'un artiste dont l'existence fut si courte, et qui était à ce point passionné et dévergondé qu'il se tua lui-même, peut-on dire, par ses déréglements et ses excès. Nicolas Mori (et non François, comme l'appelle Fétis) a laissé en Angleterre un souvenir et un nom plus honorables. Né à Londres en 1796 (2), il occupa dès sa première jeunesse une situation artistique très importante en cette ville, se faisant connaître aussi dans les provinces, qu'il visita à deux reprises en donnant de nombreux concerts qui lui valaient de vifs succès. Son jeu était très brillant, digne du maître qui l'avait formé, et lui acquit une solide

(1) Je suis tenté de croire que Libon se fit entendre pour la première fois à Paris dans le premier concert qu'y donna Mlle Colbran, le 3 novembre 1804. « On y entendra, disaient les annonces des journaux, MM. Woelf sur le piano, et Libon, élève de Viotti, attaché à la cour de Portugal, sur le violon. » Il y joua, avec le plus grand succès, un concerto de sa composition. Libon a publié six concertos, plusieurs airs variés, un recueil de trente Caprices, des duos de violons et des trios avec violoncelle.

(2) Selon M. George Harth dans son livre : *le Violon, ses luthiers célèbres et leurs imitateurs*.

renommée. Mori fit partie de l'Académie royale de musique de Londres dès sa formation, et devint le premier professeur de violon de cette institution, qui réunissait alors les noms de Bishop, de Bochsa, Cipriani Potter, Henry Smart, Clementi, F. Cramer, Anfossi, Crivelli, Spagnoletti, Dragonetti, etc. Plus tard, il se fit éditeur de musique en cette ville, où il mourut en 1839, à peine âgé de quarante-trois ans (1).

---

(1) Nicolas Mori eut un fils, Frank Mori, qui occupa une situation importante comme professeur de chant à Londres, où il mourut en 1873. Sa sœur, Mlle Mori, douée d'une belle voix de contralto, fut une chanteuse assez distinguée. Après s'être produite sur diverses scènes de l'Italie, elle se fit entendre au Théâtre-Italien de Paris, vers 1830, et de là fut engagée par Lubbert à l'Opéra, où sa prononciation fâcheuse l'empêcha de briller comme peut-être elle l'eût mérité. Au bout de deux ou trois ans elle épousa Gosselin, l'un des premiers chanteurs de ce théâtre, puis vers 1836, elle quitta la scène et l'on n'entendit plus parler d'elle.

Puisque, par le fait de mon sujet, je me trouve amené de nouveau à parler du séjour de Viotti à Londres, je vais donner place à un renseignement très important, relatif à son expulsion de cette ville, et que j'ai découvert seulement depuis le commencement de la publication de ce travail. C'est une note insérée dans le *Courrier des Spectacles* du 19 mars 1798, note très précise et très détaillée, comme on va le voir, et qui, entre autres avantages, a celui de nous fixer sur la date même de cette expulsion, en même temps qu'elle nous fait connaître la protestation que cette mesure odieuse arracha à Viotti indigné. Voici le texte de cette note :

« Des poésies nouvelles viennent de rappeler, non pas au souvenir, car on ne pourra plus l'oublier, mais à l'attention du moment, le nom du célèbre Viotti. Parler de cet artiste, c'est ouvrir la source des regrets sur un homme habile qui a fait long-temps le charme et l'âme, pour ainsi dire, des premiers concerts de Paris, qui, après l'accueil qu'il y a reçu long-temps, devait considérer notre patrie comme la sienne, et qui l'a quittée sans qu'on puisse espérer de l'y revoir jamais. Il a reçu, dit-on, aujourd'hui, des bureaux du duc de Portland, l'ordre exprès de quitter l'Angleterre, ainsi que Rhodes *(sic)* son élève, et tous deux ont été accompagnés par deux messagers du roi jusques hors des murs de Londres. On attribue son bannissement à une cabale de musiciens jaloux de sa supériorité, et l'on ajoute qu'avant son départ il a fait insérer, dans les papiers publics, la protestation suivante :

« J'ai reçu ordre du gouvernement de quitter un pays que j'aime et que je
» regardais comme le mien propre. J'obéis, mais en déclarant à la face de l'univers,
» à tous ceux à qui mon nom est connu, que je pars sans avoir rien à me reprocher
» que je ne me suis jamais mêlé d'aucune affaire publique; que depuis six ans que
» j'habite l'Angleterre ma plume n'a pas tracé un mot qui y eût rapport; que je
» n'ai tenu aucun propos répréhensible, et qu'enfin je n'ai fréquenté aucun café,
aucune taverne, aucun club, ni aucune société suspecte. J'en ai fait serment par

A l'occasion du séjour que Viotti alla faire à Schœnfeldz lors de son expulsion d'Angleterre, j'ai eu l'occasion de parler d'un jeune artiste qui vint alors le trouver dans cette retraite, sollicita ses conseils et pendant quelque temps fut son élève, Frédéric-Guillaume Pixis, frère du brillant pianiste de ce nom (1). Pixis était alors à peine âgé de onze ans, étant né à Mannheim en 1786. Il venait néanmoins de faire déjà, sous la conduite de son père, un grand voyage artistique à travers l'Allemagne, donnant avec son frère, de deux ans encore plus jeune que lui, des concerts qui leur valaient de vifs succès. Très bien doué, Frédéric-Guillaume Pixis, qui avait eu pour premiers maîtres deux musiciens obscurs nommés Ritter et Luigi, et qui ensuite était devenu l'élève de Fraenzel, sut mettre largement à profit les leçons qu'il reçut de Viotti et devint un artiste extrêmement distingué. Après avoir fait de nouveaux voyages, après être retourné un instant à Mannheim, où il fut appelé à faire partie de la chapelle du prince Palatin, après avoir séjourné quelque temps à Vienne, il se fixa d'une façon définitive à Prague et devint, en même temps que chef d'orchestre au théâtre, pro-

---

„ *affidavit*, et je prends à témoin l'Etre suprême de la vérité de mes déclarations „ J'espère que les personnes respectables qui connaissent ma conduite en rendront „ bon témoignage, et le repos de ma conscience m'assure qu'on finira par me „ rendre justice.

„ SIGNÉ : J. VIOTTI. „

“ Viotti vient donc de boire, présentée des mains d'un ministère atroce, la coupe de l'envie, qu'aurait toujours tenue éloignée de ses lèvres un gouvernement ami des arts. La déclaration qu'il vient de faire, au surplus, aura dû affecter bien des amateurs ; car le talent de Viotti est bien connu, et l'on se rappelle ce qu'a si bien écrit sur cet artiste le cit. Eymar. Ce sera toujours le sort de ceux qui portent un art à un certain degré de perfection, de voir la basse jalousie s'attacher à leurs pas, les suivre dans toute leur carrière, et tenter d'étouffer le génie qui les anime. „

(1) Une erreur typographique me l'a fait appeler à tort *François*-Guillaume Voyez p. 80.)

fesseur au Conservatoire, où, pendant de longues années, il forma de nombreux élèves à l'aide desquels il répandit les traditions et les préceptes de Viotti. C'est à Prague qu'il mourut, le 20 octobre 1842.

Une autre artiste que j'ai eu à mentionner précédemment est Mlle Luigia Gerbini, qui reçut aussi des leçons de Viotti, et qui, on l'a vu, se produisit en 1790 au théâtre de Monsieur, à la fois comme violoniste et comme cantatrice. Les renseignements, en ce qui la concerne, se bornent à ceux que j'ai donnés déjà, et je n'en saurais ajouter d'autres. On peut seulement supposer que Mlle Gerbini était venue en France avec son père, lequel était aussi musicien, car, dans le personnel de l'orchestre attaché en 1791 au théâtre de Monsieur, devenu le théâtre Feydeau, on rencontre, comme chef des seconds violons, un artiste du nom de Gerbini. Ce nom disparaît l'année suivante, comme disparaît celui de Mlle Gerbini de la liste du personnel chantant de ce théâtre.

Une autre femme, une autre violoniste, une autre Italienne, passe pour avoir éte aussi l'élève de Viotti. Choron et Fayolle la désignent ainsi dans leur *Dictionnaire historique des Musiciens*, et Fétis en parle en ces termes: — « Mme Paravicini, élève de Viotti, a eu de la réputation comme violoniste, dans les premières années du dix-neuvième siècle. Née à Turin en 1769, elle était la fille de la cantatrice Isabelle Gandini, alors attachée au théâtre de cette ville. En 1797, elle alla pour la première fois à Paris, et y brilla dans les concerts donnés à la salle des Victoires-Nationales (1). En 1799, elle se fit enten-

(1) Fétis fait ici une confusion de noms. Ce n'est pas dans la salle des Victoires Nationales, théâtre situé dans la rue du Bac, mais dans la salle du théâtre de la Société Olympique, située rue de la Victoire.

dre avec succès à Leipzig; l'année suivante elle était à Dresde, et en 1801, elle fit un second voyage à Paris, et se fit applaudir dans les concerts de Fridzeri. En 1802 on la trouve à Berlin, et en 1805 à Ludwigslust. Séparée de son mari et devenue la maîtresse du comte Alberganti, elle se fit présenter à la cour de Ludwigslust sous ce dernier nom. Il paraît qu'à cette époque elle cessa de chercher des ressources dans son talent; mais, en 1820, elle reparut en Allemagne, et sept ans après elle donna des concerts à Munich, où l'on admira la vigueur de son archet, quoiqu'elle eût alors près de cinquante-huit ans. Depuis ce temps, les journaux ne fournissent plus de renseignements sur sa personne. Mme Paravicini ne jouait que de la musique de son maître Viotti; elle en possédait bien la tradition. »

Les dates données par Fétis me mettent en garde contre cette autre tradition, que la Paravicini ait été réellement l'élève de Viotti. Il est certain que lorsqu'elle vint à Paris, Viotti ne s'y trouvait plus depuis longtemps déjà. D'autre part, elle était trop jeune, lorsqu'il quitta l'Italie, pour avoir pu le connaître et l'avoir eu pour maître. Ce n'est donc qu'en Angleterre, à partir de 1792, qu'elle eût pu le rencontrer, et personne ne dit qu'elle y soit allée. Enfin, lorsqu'elle se fit entendre pour la première fois à Paris, non en 1797, comme le dit Fétis, mais en 1798, ainsi qu'on va le voir, les journaux ne la signalèrent point comme élève de Viotti, ce qui serait bien surprenant si le fait eût été vrai. Voici comment le *Courrier des Spectacles* mentionnait, avec de grands éloges d'ailleurs, sa première apparition devant le public parisien; c'était à propos d'un concert donné au théâtre Louvois:

Le concert qui a eu lieu hier à ce théâtre a obtenu des applaudissemens mérités à plus d'un titre; nommer la citoyenne Henri et le citoyen Richer, c'est annoncer que les morceaux dont ils étoient chargés ont été chantés avec autant d'âme que de goût. Le duo d'*Armide* a été rendu par ces deux artistes avec un ensemble parfait; le concerto de harpe a fait également plaisir; mais un talent nouveau pour le public s'est développé dans ce concert, de manière à donner les plus grandes espérances et même à un degré déjà si près de la perfection que les amateurs ne peuvent trop désirer de l'entendre; je veux parler de la citoyenne Parravicini, qui a fait hier en grande partie le charme de la société. Une belle méthode, un coup d'archet sûr et ménagé, des recouvremens (?) neufs, distincts, pleins de goût et de délicatesse, une qualité do sons nourrie, et l'art de les filer très justes, voilà ce qu'on a reconnu dans le jeu de la citoyenne Parravicini; elle n'est pas aussi sûre peut-être de son exécution dans la difficulté que dans le *cantabile*, mais elle possède parfaitemont ce dernier genre, le plus précieux de tous; elle y joint même des expressions à elle, et pleines de sentiment. Le reste sera le fruit d'une étude qui, à en juger par ce début, ne peut être longue. Cette artiste, en un mot, est digne d'occuper un rang distingué dans les meilleurs concerts, et le public, dès ce moment, s'applaudit de compter une habile virtuose do plus (1).

Peu de temps après, rendant compte d'un autre concert donné au même théâtre, le journal parlait de nouveau de Mme Parravicini:

Le concert donné hier au profit de la citoyenne Paravicini a eu de très belles parties..... La citoyenne Paravicini avait un concerto de Kreutzer et un rondeau de Mestrino à exécuter, ce dernier surtout d'une grande difficulté; mais le premier avoit plus de chant et plus de douceur, aussi convenoit-il davantage au jeu intéressant de la citoyenne Paravicini, qui, comme nous l'avons déjà dit, paraît avoir adopté un genre peu commun parmi nous, et qui n'en a pas moins ses charmes. Le public a cru s'apercevoir qu'elle avoit encore gagné dans l'art de rendre justes les notes délicates des plus hautes positions. En un mot, la citoyenne Paravicini marche hardiment sur les traces de nos meilleurs maîtres, et tient déjà l'une des premières places parmi les plus forts amateurs (2).

Dans tout cela, on le voit, il n'est pas question de Viotti. J'ajouterai qui ni dans l'un ni dans l'autre de

(1) *Courrier des spectacles*, du 10 mars 1798.

(2) *Id.* du 18 avril 1798.

ces deux concerts, la Parravicini ne joua un seul morceau de Viotti, ce qui me semblerait assez extraordinaire de la part de l'élève d'un tel maître. Je doute donc, pour ma part, que cette artiste distinguée ait, en effet, reçu des leçons de Viotti, et les raisons de ce doute me semblent assez probantes.

Le dernier des élèves de Viotti dont j'aie à parler, André Robberechts, fut assurément l'un des plus remarquables. Né à Bruxelles le 16 décembre 1797, Robberechts y avait commencé son éducation musicale sous la direction d'un artiste distingué, Vander Planken, après quoi il vint à Paris et se fit admettre au Conservatoire, en 1814. Mais les événements politiques qui survinrent bientôt ayant fait fermer cet établissement, Robberechts devint un instant l'élève particulier de Baillot, puis peu après retourna à Bruxelles. « Viotti ayant visité cette ville, dit Fétis, le jeune Robberechts sollicita la faveur de jouer devant lui, et le grand artiste fut si satisfait des qualités de son jeu, qu'il consentit à le prendre pour élève. Fixé près de Viotti pendant plusieurs années (à Londres), Robberechts acquit, par les leçons d'un tel maître, le beau son et la justesse parfaite qui étaient les fondements solides de son talent. » Robberechts, en effet, devint un artiste absolument supérieur, à qui sa trop grande modestie n'a pas permis de conquérir la grande renommée à laquelle il avait des droits légitimes. A la suite de la rentrée en France de Viotti, il retourna à Bruxelles, y obtint le titre de violon-solo de la chapelle du roi Guillaume des Pays-Bas, et conserva cette situation jusqu'à la Révolution de 1830. C'est à cette époque qu'il eut un instant pour élève Charles de Bériot, et, dit-on aussi, Désiré Artot. Après 1830, il vint

s'établir à Paris, où son talent était grandement apprécié des artistes, et où il donna ses soins à un certain nombre d'élèves. Il y mourut le 23 mai 1860, après avoir publié pour son instrument quelques compositions intéressantes. Robberechts a été le dernier représentant direct de la grande école de Viotti (1).

Tels sont les seuls élèves directs de Viotti dont j'aie retrouvé la trace. Ils ne sont pas nombreux sans doute; mais ceux-là, à leur tour, ont formé pour la plupart de nombreux disciples, et d'ailleurs, je l'ai dit, l'influence de Viotti fut telle par son exemple et par sa musique qu'elle devint générale, s'étendit sur toute l'Europe et amena, non une simple évolution, mais une révolution véritable dans ce bel art du violon, qu'il renouvela de fond en comble et régénéra complètement. Le plus enthousiaste et celui qu'on peut appeler le plus éloquent de ses admirateurs, bien qu'il ait employé parfois un langage un peu emphatique, Baillot, grand artiste lui-même et virtuose inspiré, constatait cette influence de Viotti, le rôle joué par lui et la place qu'il doit occuper dans l'histoire de l'art, en terminant la trop courte notice qu'il lui a consacrée : — « Nous ne nous sommes point proposé, dit-il, de donner un précis de sa vie, n'ayant pas été à portée de recueillir

(1) Je retrouve, dans ma collection d'autographes, le billet suivant, adressé par Viotti à " Monsieur Roberechtz, rue du Mont-Blanc [Chaussée d'Antin], n° 37. " Il me paraît devoir dater des environs de 1820 :

" Vendredi 6 Juillet.

" Nous n'aurons personne à Châtillon dimanche prochain. Si vous voulez y aller demain au soir sur les 8 heures — nous étudierons le lendemain matin de toutes nos forces.

" Madame Chinnery viendra en ville demain pour dîner chez Mrs Pophnier et aller entendre *Otello*. C'est pour cela que je ne vous dis pas d'y aller plutôt demain ce soir.

" Votre *amico*
" VIOTTI. "

tous les matériaux nécessaires. Mais nous avons cédé au besoin d'exhaler les regrets que sa perte nous inspire, de reparler de son talent à nos élèves, et, sans exclure aucun auteur classique, ancien ou moderne, de le leur montrer comme un guide sûr dans le chemin du vrai beau. Nous avons surtout écouté la voix de notre cœur, et nous avons jetté religieusement quelques fleurs sur la tombe de Viotti, de ce chef d'école à qui le ciel avait prodigué ses faveurs, dont le talent suivit toujours les nobles inspirations de son âme, qui joignit la grâce à la sublimité, la douceur à la force, l'unité à la variété, le naturel à l'élégance, et qui manifesta, sans y songer, la bonté de son cœur dans tout ce qu'il fit; homme excellent autant qu'artiste admirable, que nous avons constamment honoré et que nous regrettons comme un père (1). »

Pour ne rien laisser dans l'ombre de ce qui a trait à Viotti, pour compléter la peinture de son caractère à la fois artistique et moral, pour montrer à quel point chez lui l'artiste était vraiment complété par le poète, je reproduirai quelques lignes pleines d'intérêt écrites par lui au sujet d'un *Ranz des vaches* qu'il avait entendu en Suisse, qu'il avait noté et qu'il aimait à jouer sur son violon avec l'émotion qui était comme l'essence même de son talent. C'est à son ami Eymar que nous devons cette révélation.

---

(1) Fétis disait de son côté, dans sa *Notice biographique sur Nicolo Paganini:* « Pugnani porta sa gloire à son épogée en formant le talent si beau, si pur, si tendre et si brillant à la fois de ce Viotti qui devint ensuite le modèle et le désespoir des violonistes de tous les pays. » Et Scudo, dans son livre *l'Art ancien et l'art moderne:* « Elève de Pugnani, qui l'avait été de Tartini, Viotti développa dans ses admirables concertos toutes les propriétés du violon, dont il fait un instrument de premier ordre. Ce n'est plus un virtuose qui joue du violon pour faire admirer la souplesse de ses doigts, c'est un artiste inspiré qui traduit les élans de son cœur dans un style sévère et touchant. »

Eymar lui avait entendu jouer ce *Ranz des vaches* un jour, à la campagne, chez Mme de Montgeroult, qui l'accompagnait, et il en avait été frappé. « Le lendemain, dit-il (1), de retour à Paris, et tandis que nous déjeunions, je pris du papier que je plaçai devant Viotti; je lui mis une plume à la main: il nota le *Ranz des vaches*,et à ma prière il écrivit sur-le-champ la note qu'on va lire. Je conserve précieusement ces originaux écrits de sa main:

Ce *Ranz des vaches* n'est ni celui que notre ami Jean-Jacques nous a fait connaître dans ses ouvrages, ni celui dont parle M. de la Borde dans son livre sur la musique.

Je ne sais s'il est connu de beaucoup de gens; tout ce que je sais, c'est que je l'ai entendu en Suisse, et que je l'ai appris pour ne jamais plus l'oublier.

Je me promenais seul, vers le déclin du jour, dans ces lieux sombres où l'on n'a jamais envie de parler: le tems était beau, le vent, que je déteste, était en repos, tout était calme, tout était analogue à mes sensations, et je portais en moi cette mélancolie qui, tous les jours, à cette même heure, concentre mon âme depuis que j'existe.

Ma pensée était indifférente à mes pensées: elle errait, et mes pas la suivaient. Aucun objet n'avait la préférence de mon cœur: il n'était que préparé à la tendresse et à cet amour qui dans la suite me coûta tant de peines et me fit connaître le bonheur. Mon imagination immobile, pour ainsi dire, par l'absence des passions, était sans mouvement.

J'allais, je venais, je montais, je descendais, sur ces rochers imposans; le hasard me conduisit dans un vallon auquel je ne fis aucune attention d'abord. Ce ne fut que quelque tems après que je m'aperçus qu'il était délicieux, et tel que j'en avais lu souvent la peinture dans Gessner: fleurs, gazon, ruisseaux, tout y était, tout y faisait tableau, et formait une harmonie parfaite.

Là, je m'assis machinalement sur une pierre sans être fatigué, et je me livrai à cette rêverie profonde que j'ai éprouvée fréquemment dans ma vie, cette rêverie où mes idées divaguent, se mêlent et se confondent tellement entre elles que j'oublie que je suis sur la terre.

Je ne dirai point ce que produit en moi cette espèce d'extase, si c'est le sommeil de l'âme ou bien l'absence des facultés pensantes; je dirai seulement que je l'aime, que je m'y laisse entraîner, et que je ne voudrais pas ne point l'éprouver.

J'étais donc là, sur cette pierre, lorsque tout à coup mon oreille, ou

(1) *Anecdotes sur Viotti.*

plutôt toute mon existence, fut frappée par des sons, tantôt précipités, tantôt prolongés et soutenus, qui partaient d'une montagne et s'enfuyaient à l'autre sans être répétés par les échos. C'était une longue trompe; une voix de femme se mêlait à ces sons tristes, doux et sensibles, et formait un unisson parfait; frappé comme par enchantement, je me réveille soudain, je sors de ma léthargie, je répands quelques larmes, et j'apprends, ou plutôt je grave dans ma mémoire le *Ranz des vaches* que je vous transmets ici.

J'ai cru devoir le noter sans rhythme, c'est-à-dire sans mesure. Il est des cas où la mélodie veut être sans gêne, pour être elle, elle seule; la moindre mesure dérangerait son effet; cela est si vrai que, ces sons se prolongeant dans l'espace, on ne saurait déterminer le tems qu'il leur faut pour arriver d'une montagne à l'autre. C'est donc le sentiment et la pensée qui doivent plutôt nous porter à la vérité de son exécution, que le rhythme et une cadence mesurée.

Ce *Ranz des vaches* en mesure serait dénaturé : il perdrait de sa simplicité. Ainsi, pour le rendre dans son véritable sens, et tel que je l'ai entendu, il faut que l'imagination vous transporte là où il est né, et tout en l'exécutant à Paris, réunir toutes ses facultés pour le sentir en Suisse.

C'est ainsi que, dans quelques momens ravissans, je l'ai exécuté sur mon violon, accompagné par (*Euterpe*). Le meilleur de mes amis l'entendait.

Ce 26 Juin 1792.

Signé, VIOTTI (1).

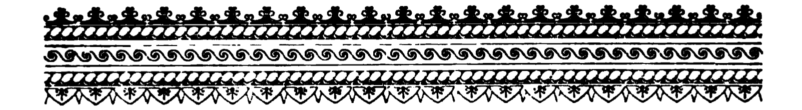
Il me semble que celui-là ne connaîtrait qu'imparfaitement Viotti, qui n'aurait pas lu ces lignes intéressantes et caractéristiques.

Pour moi, j'ai tâché de le faire connaître du mieux que j'ai pu, de le peindre en son exacte ressem-

(1) Voici le *Ranz des vaches* que Viotti avait accompagné de cette note :



blance, de faire revivre dans son ensemble la physionomie animée de ce grand artiste au noble cœur, à l'esprit élevé, aux larges aspirations, dont l'âme — chose moins commune qu'on ne pense — était à la hauteur du génie, et qui savait se faire aimer comme il savait se faire admirer. L'hommage que je lui ai rendu est un hommage de sympathie morale autant que d'affection artistique, et je suis heureux, au terme de la tâche que je m'étais tracée, de pouvoir constater ce fait : que tous ceux qui se sont occupés de Viotti se sont accordés à reconnaître en lui un homme de cœur et un galant homme en même temps qu'un grand virtuose et un musicien inspiré. Pour être en règle avec la vérité, je n'avais donc qu'à mettre en relief l'un et l'autre, à faire également ressortir ces deux côtés de l'individu. C'est à quoi je me suis attaché, c'est là qu'ont tendu mes efforts. Ma récompense serait d'avoir réussi, au moins en partie.



XI

Cette notice ne me paraîtrait pas complète si je n'y joignais quelques renseignements de diverses sortes, secondaires sans doute, mais qui sont loin de manquer d'intérêt, se rattachant à un artiste de la taille et du renom de celui qui en fait l'objet. Je ferai connaître d'abord et je décrirai les divers portraits qui ont été faits de Viotti ; puis je grouperai les quelques détails que j'ai pu réunir sur les violons dont il s'est servi ; après quoi j'établirai la liste des rares et trop courts écrits qui lui ont été consacrés jusqu'à ce jour. Enfin — ceci est plus important — je dresserai le catalogue, aussi complet que de longues et consciencieuses recherches m'ont permis de le faire, des compositions du maître.

PORTRAITS DE VIOTTI.

« Le portrait le plus ressemblant de cet homme célèbre, dit Miel, est celui qui a été peint à Londres par Trossarelli et gravé par Meyer. » Ce portrait est effectivement d'un bon aspect. La gravure porte cette légende : *J. B. Viotti, knight of the Legion of Honour, Director of the Royal Academy of Music at*

Paris, ce qui indique qu'il est des environs de 1820. Viotti est représenté assis dans un large fauteuil orné d'une lyre et placé devant une table; la pose est telle que le visage est vu complètement de face; la main gauche est appuyée, renversée, sur la cuisse, tandis que de la droite il écrit sur du papier de musique. Le sommet de la tête est entièrement chauve, mais des touffes assez épaisses de cheveux complètement blancs garnissent les tempes. Les yeux sont clairs et vifs, surmontés de sourcils noirs, le nez est fort, la bouche fine, le menton un peu saillant. L'ensemble de la physionomie exprime la bonté et la franchise. La toilette est très soignée: habit à la française foncé, à moitié boutonné, pantalon gris clair, gilet blanc, chemise à jabot, large cravate blanche. Ce portrait est certainement très intéressant. En dehors de l'excellente gravure de Meyer, il a été reproduit aussi en lithographie par Peyre et publié en 1843 par Mme veuve Launer. Mais cette lithographie, assez fâcheuse, est loin d'avoir l'élégance et la finesse du modèle.

Un autre portrait peint de Viotti, que j'ai déjà signalé, est celui que fit à Paris Mme Lebrun, pendant un des fréquents voyages que le maître effectuait d'Angleterre en France. Je ne sache pas que celui-ci ait été reproduit, et je le crois complètement inconnu. C'est bien dommage. Etant donné le talent du peintre, il nous représentait sans doute Viotti non seulement ressemblant, mais bien vivant, avec tous les caractères distinctifs de son aimable physionomie. Qu'est devenu ce portrait de Mme Lebrun? Qu'est devenu celui de Trossarelli? Hélas! *Chi lo sa?*

Dans ses *Notices sur Corelli*, *Tartini*, *Gaviniès*, *Pugnani et Viotti*, Fr. Fayolle a publié un portrait de

ce dernier, « gravé par Lambert d'après le dessin original de P. Guérin appartenant à Mr Cartier (1). » Celui-ci, pour n'être point mauvais, est un peu trop « bonhomme » et manque absolument d'idéal ; il me représente plutôt un brave commerçant endimanché qu'il ne reproduit les traits d'un grand artiste.

J'en dirai autant du grand portrait, en buste, lithographié par Maurin, qui se trouve dans la *Galerie des musiciens célèbres*, belle publication de Fétis restée inachevée bien qu'elle fût loin de manquer d'intérêt. Ce portrait, d'une assez bonne exécution, mais un peu froid, un peu tranquille, manque essentiellement de vie, de couleur et de caractère ; j'y retrouve sans doute les traits du modèle, mais non sa physionomie, non le feu du regard et la grâce du sourire, en un mot ce qui constitue la ressemblance morale, inséparable de la ressemblance physique.

Il me faut signaler aussi, et surtout, le fameux portrait qui se trouve en tête du recueil de duos dédié à M. et Mme Chinnery et publié à Hambourg. Depuis que les premières feuilles de ce livre sont tirées, j'ai eu la chance, que je n'espérais plus, de rencontrer un exemplaire de l'édition originale de ces duos justement célèbres, célèbres d'abord parce qu'ils comptent au nombre des plus beaux qu'ait écrits Viotti, ensuite parce que ce sont ceux qu'il composa pendant son exil à Schoenfeldz et qu'il publia en les accompagnant du premier portrait qu'on connaisse de lui et de la préface signalée par Gerber. Le titre de la publication, gravé sur cuivre, forme un frontispice représentant une sorte de triple cartouche, dont l'un,

(1) Je suppose qu'il ne s'agit pas ici de Pierre Guérin, le noble auteur de *Marcus Sextus* et des *Révoltés du Caire*, mais de Paulin Guérin, l'artiste qui vivait dans le même temps et à qui l'on doit un si grand nombre de portraits de tous genres.

celui du haut, reproduit le portrait du compositeur, coiffé en poudre, cravate blanche à large nœud flottant, habit Directoire, portrait ressemblant si l'on s'en rapporte à tous ceux que l'on connaît, mais d'une exécution lourde et d'un aspect peu gracieux. Le cartouche inférieur de gauche contient le titre de l'ouvrage: « *Six duos concertants* pour deux violons, composés par J. B. Viotti et dédiés par lui à M[r] et M[me] Chinnery. » Celui de droite offre ce qu'on a appelé un peu ambitieusement la préface et qui se réduit aux quelques simples lignes suivantes: « Plein de reconnaissance, j'offre cet ouvrage à l'amitié; il est le fruit du loisir que le malheur me procure. Quelques morceaux ont été dictés par la peine, d'autres par l'espoir. J. B. Viotti (le nom en forme de signature). » Enfin, au bas de la page, le nom et l'adresse de l'éditeur: « *Hambourg, chez Jean Auguste Böhme* (1), *marchand de musique et d'instruments, vis-à-vis de la Bourse.* » Telle est la description exacte de l'édition très intéressante et aujourd'hui rarissime de ces duos célèbres.

M. Frédéric Hillemacher a gravé à l'eau-forte, pour le livre de M. Antoine Vidal, *les Instruments à archet*, un portrait qui n'est guère autre chose que la reproduction à peu près exacte de celui dont je viens de parler et qui lui a certainement servi de type.

Le sculpteur Flatters, auquel on doit un grand nombre de bustes d'artistes et d'écrivains, entre autres ceux de Gœthe, de Byron, de Delille, de Talma, d'Haydn et de Grétry, a exécuté aussi celui de Viotti. J'ignore en quelle année, mais ce ne doit

(1) Et non pas *Bochann*, comme je l'ai écrit précédemment d'après une fausse indication.

pas être avant 1813, car c'est en 1813 qu'il remporta le second grand prix de sculpture au concours de Rome. Les contemporains vantent beaucoup ce buste de Viotti, qui, disent-ils, était surtout d'une ressemblance parfaite.

Enfin, l'excellent violoniste Cartier, qui fut un des meilleurs élèves de Viotti et qui avait le culte de sa gloire, fit frapper en son honneur une fort belle médaille, œuvre très remarquable et très distinguée du graveur Peuvrier. Sur l'avers, la figure du maître, vraiment animée et vivante, pleine de grâce et d'élégance; au-dessous, un violon avec un archet en sautoir; en exergue, cette inscription : *J.-B. Viotti, né à Fontan tto en 1758* (1), *mort en 1824*. Sur le revers, un soleil dont les rayons entourent la devise : *Nec plus ultra*, et, entre les faisceaux de ces rayons, les titres des diverses œuvres de Viotti : *Sonates*, *Trios*, *Duos*, *Symphonies*, *Concertos*, *Quatuors*, *Nocturnes*, *Méthode* (2). Cette médaille fait le plus grand honneur à l'artiste qui en est l'auteur.

LES VIOLONS DE VIOTTI.

C'est à Viotti, dit-on, que l'on doit l'introduction en France des admirables instruments de la grande école de lutherie italienne, à peu près inconnus chez nous avant lui. L'incomparable stradivarius qu'il fit entendre lors de son arrivée à Paris produisit une impression profonde sur nos artistes, qui n'avaient presque aucune idée de l'immense valeur des mer-

(1) La date est fautive, on le remarquera, Viotti étant né non en 1758, mais en 1753.

(2) La *Méthode de violon* de Viotti nous l'avons vu, ne fut jamais publiée; mais Cartier tenait sans doute à en constater l'existence et à en perpétuer le souvenir.

veilleux chefs-d'œuvre du vieux maître crémonais. Voici ce que dit à ce sujet M. J. Gallay dans son livre sur *les Instruments des écoles italiennes:* — « Les beaux instruments italiens n'ont été véritablement appréciés qu'au commencement de ce siècle... Les violons et les violoncelles de Stradivarius avaient cependant franchi la frontière dès 1796 ; mais il est est permis de croire que, sans l'arrivée à Paris de Viotti, le nom de l'illustre chef de l'école crémonaise serait demeuré inconnu longtemps encore. C'est, en effet, au célèbre virtuose italien que les contemporains durent la connaissance du nouveau maître... Viotti possédait un admirable stradivarius, dont la sonorité fut une révélation. Les prix de ces instruments étaient alors bien modestes: on pouvait rapporter d'Italie une basse ou un violon moyennant trois ou quatre cents francs; encore les prix avaient-ils singulièrement augmenté depuis la mort de Stradivarius, qui ne vendait ses instruments que quatre louis d'or... Tout ce que racontait Viotti de la perfection des instruments du maître crémonais excita au plus haut degré le goût des riches amateurs ; dès ce moment, le nom de Stradivarius brilla du plus vif éclat, et la renommée s'en empara pour ne plus l'abandonner. »

En quelles mains a passé le stradivarius de Viotti ? quel en est aujourd'hui l'heureux possesseur ? c'est ce que je ne saurais dire. On connaît le sort de celui de Rode, qui a été acheté, il y a une vingtaine d'années, par M. Charles Lamoureux; de même, on sait que celui de Rodolphe Kreutzer est depuis longtemps la propriété de M. Massart, l'excellent professeur du Conservatoire. Mais on ignore — du moins j'ignore, pour ma part — ce qu'est devenu

celui de Viotti. S'il est vrai, comme on l'a dit, que la vente des instruments de Viotti ait eu lieu à Londres après sa mort, il est plus que probable que ce violon, un des plus beaux, paraît-il, qui soient sortis des mains de Stradivarius, sera resté en Angleterre et aura été acquis par un des amateurs, des riches collectionneurs d'instruments italiens qui ont toujours été si nombreux en ce pays.

Parmi les violons qui ont appartenu à Viotti, il en est un — dont il s'est peu servi, sans doute — qui fait aujourd'hui partie du musée instrumental du Conservatoire de Paris. C'est celui que le luthier Chanot fit pour lui en 1818, d'après les principes nouveaux qu'il croyait avoir découverts, et que Gustave Chouquet a décrit ainsi dans son *Catalogue* du musée :

Ce violon a la forme d'une guitare, et il est bordé de filets en ivoire et ébène qui empêcheraient de le détabler aisément. On ne manquera pas de remarquer que les ouïes en sont presque droites.

Cet instrument, qui s'éloigne des modèles italiens, est l'œuvre du luthier François Chanot. Cet ancien élève de l'École polytechnique, plus versé dans la mécanique que dans l'acoustique, crut un moment qu'il opérerait une révolution profitable dans l'art de construire les violons, et il prit un brevet d'invention pour celui qu'il présenta en 1817 à l'approbation de l'Académie des Sciences.

On lit sur la table cette inscription, qui rappelle pour quel grand artiste Chanot a fait ce violon :

A VIOTTI

P. I. T.

Et, plus bas, ce quatrain enguirlandé de fleurs peintes en grisaille et composé en l'honneur du virtuose-compositeur qu'il déclare le *premier entre tous* (*Primiero Intrà Tutti*) :

A mes essais daigne sourire!
Fais résonner ce nouveau violon :
Et l'on dira que d'Apollon
J'ai retrouvé l'harmonieuse lyre.

A l'intérieur se trouve une étiquette écrite de la main du savant Chanot. Elle est ainsi conçue :

Chanot, par brevet d'invention, 21 janvier 1818.
Paris et Mirecourt, C. I. D. N° 26.

Il est un troisième violon ayant appartenu à Viotti, et dont Adolphe Adam a retracé l'histoire fantaisiste dans ses *Souvenirs d'un musicien*. Les services que celui-ci a pu lui rendre n'ont été sans doute ni nombreux ni brillants, car il était... en fer-blanc, et l'on peut croire que sa valeur était médiocre, au moins en ce qui concerne la qualité du son. Je ne sais le degré de créance qu'il convient au juste d'accorder à l'histoire de cet instrument bizarre telle que l'a rapportée Adam, qui prétendait la tenir de son collaborateur Ferdinand Langlé, le vaudevilliste, lequel l'aurait tenue lui-même de son père, le compositeur Marie Langlé, ancien professeur et bibliothécaire au Conservatoire, connu pour avoir été le maître de D'Alayrac et qui se trouvait partie prenante dans l'aventure. Quoi qu'il en soit, elle est originale et trouve naturellement sa place ici. Voici donc, textuellement reproduit, le récit qu'Adam, dans sa nouvelle intitulée *le Violon de fer-blanc*, place dans la bouche de son ami Ferdinand Langlé :

Un beau soir d'été, mon père et Viotti allèrent se promener aux Champs-Élysées, et finirent par s'asseoir sous les arbres pour respirer l'air et la poussière de cette promenade. La nuit était venue, Viotti, qui était très rêveur, s'était laissé aller à ces émotions intimes qui l'isolaient complètement au milieu du cercle le plus nombreux, et mon père, qui travaillait alors à son opéra le *Corisandre*, repassait dans sa tête quelques motifs de son ouvrage, lorsque tous deux furent assez désagréablement distraits par un son faux et criard qui leur fit dresser la tête et ouvrir les oreilles. Tous deux se regardèrent en ayant l'air de dire : Qu'est-ce que cela? Ils s'étaient si bien compris sans se parler que Viotti rompit le silence en s'écriant :

— Ce ne peut être un violon, et cela y ressemble.

— Ni une clarinette, dit Langlé, et cependant il y a de l'analogie.

Le moyen le plus sûr de s'en assurer était d'aller vers l'endroit d'où partaient les sons discordants qui avaient attiré leur attention. A défaut de l'oreille, l'œil aurait pu les guider par la lueur tremblottante d'une maigre chandelle brûlant devant un pauvre aveugle accroupi à une centaine de pas d'eux. Viotti y était le premier :

— C'est un violon! s'écria-t-il en revenant en riant près de Langlé, mais devinez en quoi? en fer-blanc! Oh! cela est très curieux, il faut que je possède cet instrument, et vous allez demander à l'aveugle de me le vendre!

— Bien volontiers, reprit Langlé, et s'approchant de l'aveugle : Mon ami, lui dit-il, vendriez-vous bien votre violon?

— Pourquoi faire? il faudrait en racheter un autre, et celui-là me sert; c'est tout ce qu'il me faut.

— Mais vous pourriez en avoir un meilleur avec le prix que nous vous en donnerions, et avant tout pourriez-vous nous expliquer pourquoi votre violon n'est pas comme tous les autres?

— Oh! vous voulez dire pourquoi qu'il est en fer-blanc? ça ne sera pas long. Voyez-vous, mes bons messieurs, on n'a pas toujours été aveugle, et j'étais autrefois un bon vivant qui faisais gentiment sauter les jeunes filles à notre village; mais je suis devenu vieux, et je n'y ai plus vu clair. Je ne sais trop comment j'aurais pu vivre sans ce bon Eustache, le fils de feu mon frère. Ce n'est qu'un pauvre ouvrier qui gagne à peine sa vie; eh! bien, il m'a pris avec lui et m'a nourri tant qu'il a pu; mais à la fin, l'ouvrage a manqué; on ne faisait plus qu'une journée de trente sous par semaine, et c'était pas assez pour deux. Mon Dieu, que je lui dis, si j'avais tant seulement un violon; j'en savais jouer dans mon jeune temps, et je pourrais le soir rapporter à la maison quelques pièces de deux sous qui nous aideraient un peu. Eustache ne dit rien, mais le lendemain, je vis bien qu'il était plus triste qu'à l'ordinaire, et la nuit, comme il croyait que je dormais, je l'entendis murmurer: Oh! le vieux serpent, ne pas vouloir me faire crédit de six francs; mais c'est égal, mon oncle aura son affaire, ou je ne m'appellerai pas Eustache. Effectivement, au bout de huit jours, voilà mon garçon qui vient en triomphe, et me dit: Tenez, v'là un violon, et un fameux; c'est moi qui l'ai fait! vous ne craindrez pas qu'il se casse en le laissant tomber, celui-là; et il me remit le violon que vous voyez. Eustache est ferblantier et son bourgeois lui avait donné de quoi me faire mon instrument avec des rognures de l'atelier, et puis il avait économisé de quoi avoir des cordes et du crin. Dam! jugez si je fus content, ce pauvre garçon qui s'était donné tant de peine! aussi le bon Dieu l'a récompensé: dès le matin il me mène à cette place en allant à la journée, et puis il vient me reprendre le soir; et il y a des jours où la recette n'est pas trop mauvaise; tellement que quelquefois il n'a pas d'ouvrage, et c'est moi qui fais aller la maison, c'est gentil ça.

— Eh bien! dit Viotti, je vous donne vingt francs de votre violon; vous pourrez en acheter un bien meilleur avec ce prix-là, mais laissez-moi un peu l'essayer.

Et il prit le violon. La singularité du son l'amusa; il cherchait et trouvait des effets nouveaux, et ne s'apercevait pas qu'un public nombreux, attiré par ces sons étranges, s'était amassé autour d'eux. Une foule de gros sous, parmi lesquels se trouvaient même quelques pièces blanches, vint tomber dans le chapeau de l'aveugle ébahi, à qui Viotti voulut remettre ses vingt francs.

— Un instant! s'écria le vieux mendiant, tout à l'heure je voulais bien le donner pour 20 francs, mais je ne le savais pas si bon; à présent je demande le double.

Viotti n'avait peut-être jamais reçu un compliment plus flatteur, aussi ne se fit-il pas prier pour la surenchère qu'on lui imposait. Il se glissa au milieu de la foule avec son violon de fer-blanc sous le bras; mais à une vingtaine de pas de là, il se sent tirer par la manche; c'était un ouvrier qui, le bonnet à la main, lui dit, les yeux baissés :

— Monsieur, je crois qu'on vous a fait payer ce violon-là trop cher, et si vous êtes amateur, comme c'est moi qui l'ai fait, je pourrai vous en fournir tant que vous voudrez à six francs.

C'était Eustache qui avait vu conclure le marché, et qui ne doutant plus de son talent pour la lutherie, voulait continuer un commerce qui réussissait si bien. Il fut cependant obligé d'y renoncer, car Viotti se contenta du seul exemplaire qu'il avait si bien payé.

— Et que fit Viotti du violon de fer-blanc ? demandai-je à F. Langlé.

— Il l'a toujours gardé et l'emporta avec lui quand il se retira en Angleterre.

LISTE DES ÉCRITS PUBLIÉS SUR VIOTTI.

Quelques rares brochures, et de peu d'importance, ont seules été publiées sur Viotti, qui n'avait jamais été jusqu'à ce jour l'objet d'un travail d'ensemble et complet, d'une étude raisonnée tant au point de vue critique qu'en ce qui concerne les détails de la vie et de la carrière de ce grand artiste. Voici la liste complète de ces écrits :

Mémoire à consulter et consultation pour le sieur Martin, acteur du spectacle de Monsieur, contre les sieurs Léonard, Chaillot des Arènes et Viotti, tous trois entrepreneurs de ce spectacle. — Paris, 1790, in-4°.

Il s'agit évidemment ici d'une contestation qui se sera élevée, au sujet de son service, entre le chanteur Martin, alors à ses débuts et qui était appelé à

devenir si célèbre, et la direction du théâtre de Monsieur, dont il faisait partie. Martin ne fut jamais d'un caractère très facile, et peut-être le prouvait-il déjà.

Anecdotes sur Viotti, précédées de quelques réflexions sur l'expression en musique, par A.-M. Eymar. — 1792, in-8° de 23 pp. = *Anecdotes sur Viotti*, etc., par A.-M. Eymar, commissaire civil du Directoire exécutif de la R. Fr. en Piémont. — Milan, s. d., in 8°. = *Anecdotes sur Viotti*, etc., par A.-M. d'Eymar, préfet du département du Léman. Extrait de la *Décade philosophique*. — Genève, impr. Luc Sestié, an VIII, in-18 de 47 pp.

Il existe, on le voit, trois éditions de ce petit écrit assez étrange, mais curieux à divers titres, et dont j'ai eu l'occasion de citer quelques passages. Je n'ai pas eu les deux premières sous les yeux; quant à la troisième, elle est en effet, comme l'indique son titre, la reproduction d'un article intitulé *Biographie de Viotti*, et publié dans la *Décade philosophique, politique et littéraire* (T. 18, an VI, pp. 519 et suivantes).

Observations désintéressées sur l'administration du Théâtre royal Italien, adressées à M. Viotti, directeur de ce théâtre, par un dilettante. — Paris, Boucher, 1821, in-8°.

Malgré mes recherches, je n'ai pu découvrir le nom de l'auteur de ce petit écrit, d'ailleurs très sympathique à Viotti.

Notice sur J.-B. Viotti, né en 1755, à Fontanetto, en Piémont, mort à Londres le 3 mars 1824 [Par Baillot.] — Paris, Hocquet, 1825, in-8° de 13 pp.

Cette brochure ne porte pas de nom d'auteur sur le titre ; mais elle est signée *Baillot*, et porte, à la suite de la signature, la date du 3 mars 1825, premier anniversaire de la mort de Viotti. On remarquera

que la date de la naissance du maître donnée par Baillot est fautive.

Notice historique sur J.-B. Viotti, par M. Miel. Extrait de la *Biographie universelle* [Michaud], T. XLIX. — S. l n. d, in 8° de 14 pp.

Dans son étendue forcément limitée aux proportions d'un grand recueil biographique, cette notice est l'écrit le plus substantiel, le plus intéressant et le plus utile qui ait été publié sur Viotti.

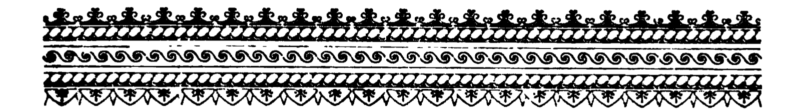
Cette nomenclature serait incomplète si je n'y comprenais encore la brochure publiée par Viotti lui-même, sous ce titre :

Mémoire au Roi, concernant l'exploitation du privilège de l'Opéra, demandé par le sieur Viotti. — S. l. n. d. [Paris, 1789], in-8° de 50 pp.

Enfin, je vais mentionner encore deux compositions musicales relatives à Viotti :

Les Adieux de Viotti, souvenir élégiaque pour un violon principal, un violon d'accompagnement obligé et une basse *ad libitum*, par le comte de Lamorlière. (Je ne connais pas le nom de l'éditeur de cet ouvrage, mais je sais de source certaine qu'il a été publié.)

Hommage de la Société [des Enfants d'Apollon], *à Viotti*, avec *soli* chantés par Chenard et Garcia, musique d'Habeneck. (Je ne crois pas que cette cantate ait été publiée ; mais elle fut chantée, évidemment en présence de Viotti, dans une séance de la Société des Enfants d'Apollon, dont il faisait partie, séance qui eut lieu dans la salle des Menus-Plaisirs, c'est-à-dire du Conservatoire, le 31 mai 1821. J'en ai trouvé l'unique trace dans le livre de M. Maurice Decourcelle : *la Société académique des Enfants d'Apollon*, p. 56.)



CATALOGUE

DES ŒUVRES DE VIOTTI

On me croira sans peine si j'affirme que la rédaction de ce catalogue, que je voulais dresser aussi complet que possible, m'a coûté d'énormes recherches et des peines infinies. La première difficulté était de réunir *toutes* les œuvres du maître, dont un certain nombre, aujourd'hui oubliées, ne lui ont pas survécu. La seconde était de retrouver, pour les unes comme pour les autres, les éditions originales, toujours précieuses en ce qu'elles apportent souvent avec elles des renseignements intéressants et peu connus, tels que préfaces ou recommandations d'auteur, remarques d'éditeurs, dédicaces, etc. Et l'on verra en effet, au cours de l'énumération des œuvres, que leur description n'est pas sans faire connaître certains détails curieux, inédits ou piquants. Mais c'est précisément cette recherche des éditions originales qui ne laissait pas d'être entourée de nombreuses difficultés, les compositions les plus importantes de Viotti, telles que concertos, sonates, duos, remontant parfois à plus d'un siècle et ayant été ensuite l'objet de publications innombrables, qui n'étaient pas toujours faites par les éditeurs avec le soin le plus scrupuleux, même en ce qui concerne la

correction des textes, lesquels laissent parfois à désirer au point de vue de l'exactitude.

Quoi qu'il en soit, si j'ai péché par erreur ou par omission, je crois pouvoir affirmer non seulement qu'il n'y a pas de ma part faute de soin ou de conscience, mais encore que ces erreurs ou ces omissions doivent êtres légères. Et, en tout état de cause, je crois qu'on n'a jamais établi, avec tant de détails et d'une façon aussi étendue, le catalogue des œuvres d'un grand violoniste. Il est vrai qu'ici le grand violoniste était Viotti, et il me semblait qu'on ne peut jamais assez faire pour la gloire d'un tel artiste.

CONCERTOS DE VIOLON

Les concertos de violon sont, on le sait, au nombre de 29, dont les vingt premiers se distinguent par le numéro de leur publication: 1er, 2e, 3e, etc., tandis que les neuf derniers portaient chacun une lettre de l'alphabet, en commençant par A. Toutefois, il faut remarquer qu'après avoir publié une série de douze concertos, ainsi numérotés de 1 à 12, les éditions originales nous montrent que Viotti entreprit une seconde série, recommençant par le chiffre 1. C'est ainsi que les 13e, 14e, 15e, 16e et 17e concertos ont été publiés originairement sous ce titre: *Seconde suite de concertos à violon principal*, n°s 1er, 2e, 3e, 4e et 5e. Ce mode de désignation disparaît pourtant ensuite, et les 18e, 19e et 20e sont publiés sous leurs vrais chiffres.

Les dix premiers ont paru chez l'éditeur Sieber, le 11e et le 12e chez Imbault, les 13e, 14e et 15e chez Sieber, le 16e chez Boyer, les 17e, 18e et 19e chez Naderman, enfin, le 20e chez Pleyel. Les neuf der-

niers, ceux qui portent des lettres, écrits en Angleterre, ont été publiés d'abord à Londres ; la première édition qui en a été faite ensuite à Paris a paru au magasin de musique de Cherubini, Méhul, Kreutzer, Rode, N. Isouard et Boieldieu (1).

Viotti n'a pas abusé des dédicaces pour ses concertos. Le 2e est dédié par lui « à Monseigneur le prince de Rohan-Guéménée, grand chambellan de France ; » le 7e, « à Mademoiselle la comtesse Marie Solticoff ; » le 22e (*lettre B*), « à son ami Cherubini ; » le 27e (*lettre G*), « à Son Altesse Royale le duc de Cambridge. » Comme particularités, je signalerai cette mention inscrite sur le titre du 18e : « Exécuté avec le plus grand succès par M. Rode au concert de la rue Feydeau ; » et je rappellerai que le 23e (*lettre C*) était connu et désigné en Angleterre sous le nom de *John Bull*, parce qu'il était conçu dans le style de Hændel et de la musique anglaise.

L'orchestre des vingt premiers concertos de Viotti ne comprend généralement que le quatuor des instruments à cordes, deux hautbois et deux cors ; le 1er seul comprend deux flûtes, et le 19e, une flûte et une clarinette. A partir du 21e (*lettre A*), cet orchestre se corse, et on y trouve, avec les cordes, une flûte, deux hautbois, deux clarinettes, deux cors, deux trompettes, deux bassons et timbales.

Jusqu'en 1853, les concertos de Viotti ont été, au Conservatoire de Paris, l'objet d'une préférence exclusive. On étudiait en même temps qu'eux sans doute, dans les classes, ceux de Rode, de Rodolphe

(1) Une édition moderne et complète des concertos de Viotti, doigtée et soigneusement revisée au point de vue du texte, a été publiée par M. Massart, professeur au Conservatoire. Son collègue, M. Charles Dancla, faisant un choix, en a donné une édition partielle, « revue, corrigée, doigtée et annotée, » comprenant douze concertos, les 12e, 13e, 14e, 15e, 17e, 18e, 19e, 21e, 22e, 24e, 28e et 29e.

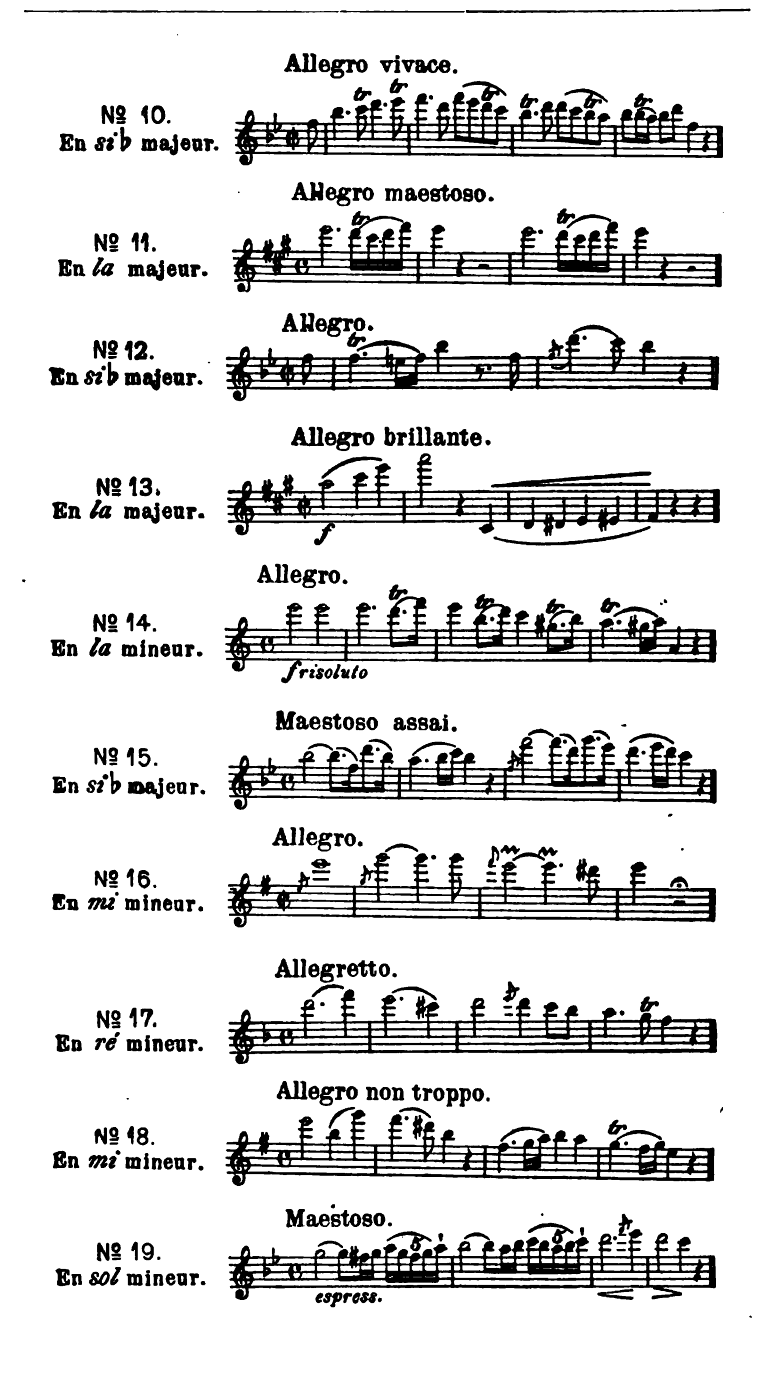
Kreutzer et de Baillot, dont le *classicisme* était considéré comme égal, et les élèves jouaient indifféremment les uns ou les autres aux examens ; mais aux concours publics annuels, on n'exécutait jamais que des concertos de Viotti. Une seule fois, en 1845, une des classes joua un concerto de Kreutzer, tandis que les autres s'en tenaient à Viotti (ce qui est absolument exceptionnel, car, d'ordinaire, tous les élèves jouent le même morceau). Depuis 1854, les coutumes se sont modifiées et la tradition s'est rompue : on ne joue plus, aux concours, de concertos de Viotti qu'une fois sur trois; les deux autres années, le choix se porte tour à tour sur un concerto de Rode, de Kreutzer ou de Baillot, voire d'Habeneck; il est même arrivé, en ces dernières années, qu'on a exécuté un concerto de Vieuxtemps et un de Paganini — et voici qu'on parle, pour un prochain concours, du concerto de Beethoven (1).

(1) Une coutume qui s'était implantée naguère à l'Opéra et qui ne laisserait pas que de paraître étrange aujourd'hui, consistait à intercaler, dans les ballets ou dans les divertissements dansés des opéras, l'exécution d'un concerto de violon, sur la musique duquel on réglait un pas de danse. La lettre suivante, insérée dans le *Courrier des spectacles* du 5 Prairial an VIII (25 mai 1800), nous renseigne à ce sujet et ne laisse place à aucun doute :

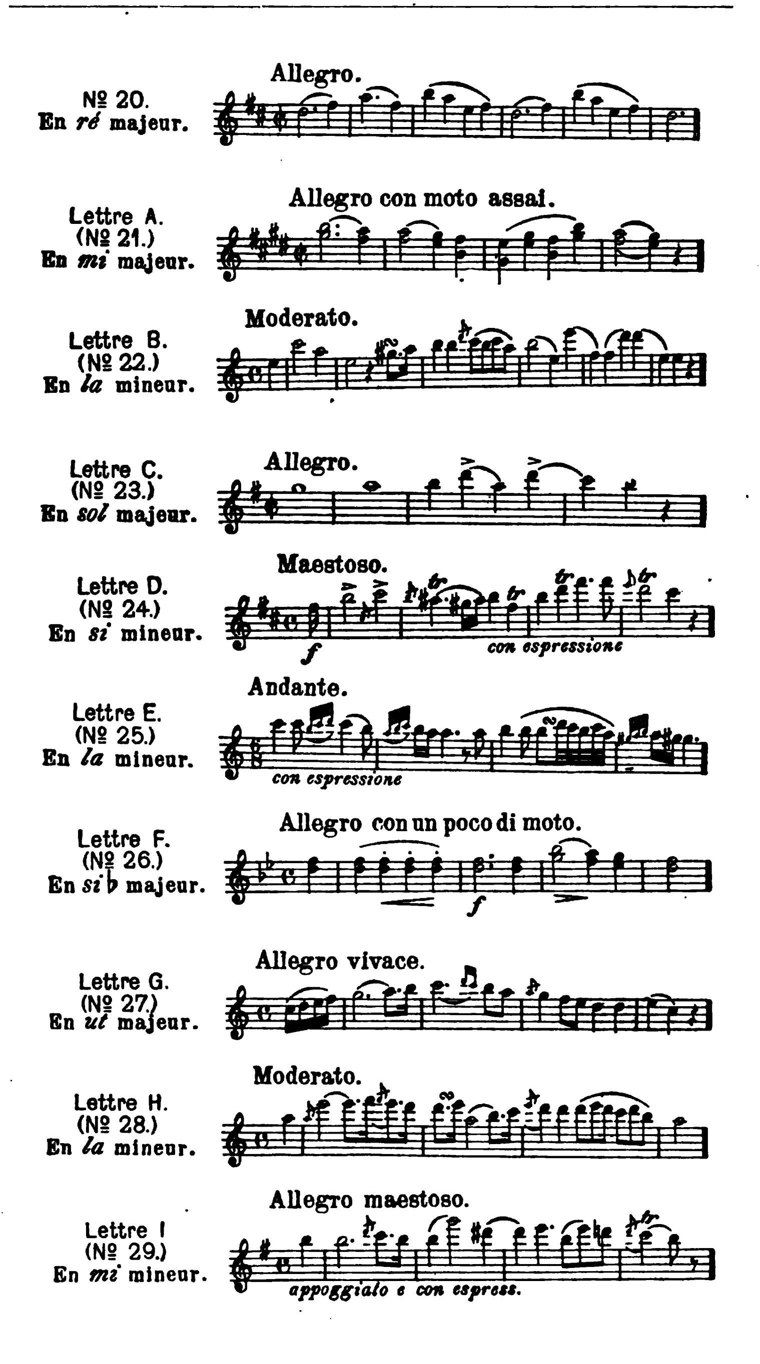
« *Paris, le 1er Prairial.* — Si c'est une jouissance pour un ami des arts de remarquer les progrès des talens qui naissent chaque jour, c'en est une aussi de rendre un hommage de plus à ceux qui ont ouvert en quelque sorte la carrière, et auxquels il faut appliquer l'heureux titre d'*invieillissables*. Cette réflexion se rapporte aujourd'hui à la manière agréable et savante dont le citoyen Guénin a joué hier le premier concerto de Jarnowick, dans le premier acte du ballet de *Télémaque*. Pureté de son extraordinaire, et sur-tout l'art de conserver le véritable style de l'auteur, sont les principales qualités qui distinguent le jeu de ce virtuose. Il faut le considérer comme l'un des meilleurs maitres de l'école française. Ce que nous disons de l'exécution du morceau de Jarnowick, nous devons le dire encore de celle du troisième concerto de Viotti, qu'il a joué dans le divertissement qui termine l'opéra d'*Alceste ;* car le style de ce compositeur, si différent de celui de Jarnowick, a été rendu avec une égale exactitude. Il faut remarquer encore que l'exécution de ces sortes d'ouvrages présente une difficulté de plus à vaincre, lorsqu'il faut les assujettir aux travaux de la danse; le solo devient alors, pour ainsi dire, accompagnement. Le citoyen Guénin, qui a brillé aux concerts spirituels dans les beaux jours de Jarnowick, et qui depuis plus de vingt ans est premier violon à l'Opéra, reçoit toutes les fois qu'il joue les applaudissemens universels. — UN AMATEUR. »

Voici la liste thématique des vingt-neuf concertos de Viotti :





Allegro vivace.
№ 10.
En *si*♭ majeur.
Allegro maestoso.
№ 11.
En *la* majeur.
Allegro.
№ 12.
En *si*♭ majeur.
Allegro brillante.
№ 13.
En *la* majeur.
Allegro.
№ 14.
En *la* mineur.
f risoluto
Maestoso assai.
№ 15.
En *si*♭ majeur.
Allegro.
№ 16.
En *mi* mineur.
Allegretto.
№ 17.
En *ré* mineur.
Allegro non troppo.
№ 18.
En *mi* mineur.
Maestoso.
№ 19.
En *sol* mineur.
espress.



N° 20.
En *ré* majeur.
Allegro.
Lettre A.
(N° 21.)
En *mi* majeur.
Allegro con moto assai.
Lettre B.
(N° 22.)
En *la* mineur.
Moderato.
Lettre C.
(N° 23.)
En *sol* majeur.
Allegro.
Lettre D.
(N° 24.)
En *si* mineur.
Maestoso.
f
con espressione
Lettre E.
(N° 25.)
En *la* mineur.
Andante.
con espressione
Lettre F.
(N° 26.)
En *si* ♭ majeur.
Allegro con un poco di moto.
f
Lettre G.
(N° 27.)
En *ut* majeur.
Allegro vivace.
Lettre H.
(N° 28.)
En *la* mineur.
Moderato.
Lettre I
(N° 29.)
En *mi* mineur.
Allegro maestoso.
appoggiato e con espress.

SONATES DE VIOLON

Six sonates pour violon et basse. Œuvre 4e. — Paris, Sieber.

Ces six sonates, non plus que les six suivantes, ne sont point, ainsi que pourrait le faire croire le titre, des duos pour violon et violoncelle. La partie de basse n'est qu'un simple accompagnement pour le violon, qui est toujours et absolument prépondérant. Les sonates de violon de Viotti sont justement célèbres dans l'enseignement, aussi bien pour leur grande valeur musicale que pour leur importance au point de vue de l'étude de l'instrument. Quelques-unes sont superbes, et leur style est plein de noblesse et de grandeur.



Six sonates à violon et basse. 2e livre de sonates de violon. — Paris, Boyer.

Ce second livre de sonates est plus riche encore et plus brillant que le précédent. La première et la cinquième sont des chefs-d'œuvre en leur genre ; la seconde est superbe ; dans toutes, le style est admirable et plein de fierté, et l'emploi fréquent de la double corde leur donne un accent, une ampleur incomparables.



COMPOSITIONS DIVERSES POUR VIOLON

Première symphonie concertante pour deux violons principaux, deux violons, alto et basse, cors et hautbois *ad libitum*. (En *fa* majeur.) — Paris, Imbault.

Deuxième symphonie concertante pour deux violons principaux, etc. (En *si* bémol.) — Paris, rue de Valois, chez la portière du nº 50, sous l'arcade.

Chacune de ces deux symphonies porte la mention que voici : « Cette symphonie a été exécutée au Concert spirituel par MM. Guérillot et Imbault (1). »

Trois divertissemens pour le violon seul, avec accompagnement de piano-forte, dédiés à son ami L. Duport. (1. en *la* mineur ; 2. en *fa* majeur ; 3. en *ré* majeur.) — Paris, Janet et Cotelle (2).

Recueil d'airs connus et variés pour le violon [avec accompagnement de basse]. (1. en *ut* majeur, sur un air des *Trois Fermiers*, de Dézèdes ; 2. en *la* mineur, sur la romance : *Au bord d'une fontaine, Tircis brûlant d'amour ;* 3. en *ut* majeur : « *Malbrough* varié en rondeau. ») — Paris, Sieber (3).

DUOS DE VIOLONS

Six grands Duos pour deux violons. 1er livre. (1. en *mi* bémol ; 2. en *si* bémol ; 3. en *mi* majeur ; 4. en *ré*

---

(1) On a vu, au cours de cette étude, que Guérillot et Imbault ont exécuté au Concert spirituel une troisième symphonie concertante de Viotti. Je ne crois pas que cette dernière ait jamais été publiée. Du moins, pour ma part, ne l'ai-je point rencontrée.

(2) Les mêmes éditeurs ont fait une autre édition de ces Divertissements sous le titre de *Trois nocturnes*, etc. Ce sont bien les mêmes, avec la même dédicace à Duport. (*Voyez*, MUSIQUE DE VIOLONCELLE.)

(3) Fayolle, on l'a vu, déclarait qu'il avait entendu jouer à Viotti des variations sur l'air : *O ma tendre musette !* Ces variations faisaient-elles partie d'un second *Recueil d'airs connus* semblable à celui-ci ? c'est ce que je ne saurais dire. En tout cas, je n'en ai pas eu connaissance.

majeur; 5. en *ut* majeur; 6. en *la* majeur.) — Paris, Frey.

Six Duos concertans, dédiés à Sa Majesté la reine de Prusse. 2e livre. (1. en *si* bémol; 2. en *ut* majeur; 3. en *sol* majeur; 4. en *ré* majeur; 5. en *la* mineur; 6. en *ré* mineur.) — Paris, Boyer.

Six Duos faciles. 3e livre. (1. en *ut* majeur; 2. en *sol* majeur; 3. en *ré* majeur; 4. en *fa* majeur; 5. en *ut* mineur; 6. en *si* bémol.) — Paris, Porro.

Trois Duos concertans. Œuvre 4. (1. en *ré* majeur; 2. en *ré* mineur; 3. en *la* majeur.) — Paris, Pleyel.

Six Duos concertants, dédiés à M. et Mme Chinnery. Œuvre 5. (1. en *la* majeur; 2. en *mi*; 3. en *si* bémol; 4. en *fa* mineur; 5. en *ut* majeur; 6. en *mi* majeur.) — Hambourg, Bœhme (1).

Trois Duos concertans. Œuvre 6. (1. en *ré* majeur; 2. en *la* majeur; 3. en *ut* mineur.) — Paris, Frey.

Trois Duos concertans. Œuvre 7. (1. en *sol* majeur; 2. en *la*; 3. en *mi* bémol.) — Paris, Frey.

Trois Duos. Œuvre 10. (1. en *ut* majeur; 2. en *la* majeur; 3. en *fa* majeur.) — Berlin, Hummel.

Trois Duos, composés et dédiés à Joseph Chaplin, Hankey esq. Op. 18. (1. en *ut* majeur; 2. en *la* majeur; 3. en *fa* majeur.) — Paris, Mlles Erard.

Trois Duos concertans. Œuvre 19. (1. en *si* bémol; 2. en *ut* mineur; 3. en *mi* bémol.) — Bonn, Simrock.

Trois Duos concertans. Op. 20. (1. en *la* majeur; 2. en *mi* majeur; 3. en *sol* majeur.) — Paris, au magasin de musique dirigé par Cherubini, Méhul, Kreutzer, Rode, N. Isouard et Boieldieu.

(1) Ce sont les fameux duos écrits à Schœnfelz pendant l'exil de Viotti et publiés avec son portrait. J'en ai décrit plus haut le frontispice très intéressant. Je rectifie ici le nom de l'éditeur, inexactement rapporté à la page 78.

Trois grands Duos concertans. Op. 21. (1. en *si* mineur; 2. en *ré* majeur; 3. en *si* bémol.) — Paris, Richault.

Trois grands Duos concertans. Op. 22. (1. en *si* bémol; 2. en *la;* 3. en *mi* majeur.) — Paris, Richault (1).

HOMMAGE A L'AMITIÉ. *Trois Duos concertans*, dédiés à M. Cary. (1. en *si* bémol; 2. en *sol* mineur; 3. en *mi* majeur.) — Paris, Janet et Cotelle (2).

Six Sérénades en duos concertans. Œuvre 23. (1. en *la* majeur; 2. en *ré* majeur; 3. en *sol* majeur; 4. en *mi* bémol; 5. en *sol* majeur; 6. en *mi* majeur.) — Paris, Imbault (3).

TRIOS

Six Trios à deux violons et basse, dédiés au célèbre Monsieur Pugnani. Œuvre 2e. 1er livre de trios. (1. en *la* majeur; 2. en *mi* majeur; 3. en *ut* majeur; 4. en *sol* majeur; 5. en *si* bémol; 6. en *la* majeur.) — Paris, Sieber.

Trois Trios pour deux violons et violoncelle. Œuvre 7. (1. en *la* majeur; 2. en *ré;* 3. en *ré* majeur.) — Paris, Pleyel.

Trois Trios pour deux violons et basse. Œuvre 16.

---

(1) Je ne crois pas que les six duos op. 21 et 22 aient paru originairement chez Richault; mais je donne cette indication parce que, par la suite, ils ont passé, ainsi que les œuvres 18, 19 et 20, dans le fonds de cette maison.

(2) On ne doit pas confondre, ainsi que cela a été fait quelquefois à cause de leur titre, ces trois duos avec les six duos dédiés à M. et Mme Chinnery.

(3) Ces sérénades, pleines de grâce et de fantaisie, s'écartent complètement du genre des duos réguliers, et se composent chacune d'une succession nombreuse de petits morceaux, pour la plupart très courts. La 1re en contient cinq, la 2e sept, la 3e, la 4e et la 5e chacune six, et la 6e huit.

(1. en *mi* bémol; 2. en *sol* mineur; 3. en *ré* majeur.) — Paris, Richault (1).

Trois Trios pour deux violons et basse. Œuvre 17. (1. en *la* majeur; 2. en *mi* majeur; 3. en *sol* majeur.) — Paris, au magasin de musique dirigé par Cherubini, Méhul, Kreutzer, Rode, N. Isouard et Boieldieu, avec cet avis en tête de l'œuvre :

Avis des Editeurs. — Les soussignés préviennent le public que par un arrangement fait entre eux et M. Viotti, la musique nouvelle de ce compositeur ne sera mise au jour que par eux. Des sonates, duos, trios, quatuors, concertos et symphonies concertantes, etc., paraîtront successivement. Pour ne pas confondre les nouveaux concertos avec les anciens, les nouveaux seront désignés par les lettres de l'alphabet et en suivant l'ordre. Les duos, trios, sonates ne se distingueront de ceux qui sont déjà dans le commerce que par le signe numérique de l'œuvre et le timbre de la Société. — *Cherubini, Méhul, Kreutzer, Rode, N. Isouard* et *Boieldieu* (2).

---

(1) Bien que j'indique ici le nom de Richault comme l'éditeur, parce que c'est celui des divers exemplaires que j'ai eus sous les yeux, j'ai des raisons de croire que l'édition originale de ce recueil de trios œuvre 16 a été faite, comme celles des recueils œuvres 17, 18 et 19, au magasin de musique de Cherubini, Méhul, etc.

(2) Dans les dernières années de la Révolution, les admirables musiciens dont le nom accompagne cet avis avaient, comme on le voit, fondé une maison d'édition dans laquelle ils exploitaient et leurs œuvres et aussi celles de leurs confrères. Voici ce qu'on lisait à ce sujet dans *les Petites Affiches* du 16 Frimaire an XI — 7 décembre 1802: — « Il vient de se former à Paris une maison de commerce d'un genre absolument nouveau, et bien propre à fixer l'attention comme à exciter l'intérêt du public. Plusieurs artistes ou compositeurs de musique, du mérite le plus reconnu, las de faire, par leurs ouvrages, la fortune de certains marchands, souvent ignorans dans cette partie, toujours avides de gain et parcimonieux envers les auteurs, se sont réunis pour élever un magasin de musique, dans lequel, outre tous les ouvrages des autres auteurs, on trouvera les leurs. Si les plus célèbres gens de lettres de la capitale se réunissoient ainsi pour fonder une maison de librairie, on ne verrait pas tant de libraires enrichis et tant de pauvres auteurs logés dans les greniers!... Mais revenons à nos artistes. C'est rue de la Loi [rue Richelieu], N° 268, en face la rue de Ménars, qu'ils ont pris un très beau magasin, où l'on sera étonné de trouver parmi les noms de cette nouvelle *boutique*, ceux des CC. Cherubini, Méhul, Rode, Kreutzer, etc. Ainsi donc, vous, amateurs, qui voulez vous procurer de bonne musique, allez-vous-en chez les six artistes réunis, vous y trouverez les ouvrages nouveaux ci-après, qu'ils mettent en vente en ce moment... » Toutefois, « les six artistes réunis » ne conservèrent pas très longtemps leur établissement, et le fonds qu'ils avaient ainsi formé fut cédé par eux, au bout de quelques années, au violoniste Frey, qui fit partie des orchestres de l'Opéra et de la Société des concerts du Conservatoire.

Trois Trios pour deux violons et basse. Œuvre 18. (1. en *si* mineur; 2. en *ré* majeur; 3. en *si* bémol.) — Paris, Cherubini, Méhul, etc.

Trois Trios pour deux violons et basse. Op. 19. (1. en *si* bémol; 2. en *la*; 3. en *mi* majeur). — Paris, Cherubini, Méhul, etc.

Dans son livre: *les Instruments à archet*, M. Antoine Vidal a catalogué plusieurs autres œuvres de trios pour deux violons et violoncelle, que je n'ai pas été à même de rencontrer. Je reproduis textuellement ici ses indications en lui en laissant la responsabilité, me trouvant dans l'impossibilité de les contrôler:

1 Trio, op. 3. — Vienne, Artaria.

3 Trios, op. 9. — Berlin, Paez.

3 Trios, op. 20. — Vienne, Mollo, 1804.

3 Trios, op. 26. — Offenbach, André; Vienne, Witzendorf.

3 Trios, op. 33. — Offenbach, André; Vienne, Witzendorf.

QUATUORS

Six quatuors concertants pour deux violons, alto et basse. Œuvre 1. (1. en *la* majeur; 2. en *ut* majeur; 3. en *mi* bémol; 4. en *si* bémol; 5. en *mi* bémol; 6. en *mi* majeur.) — Paris, Sieber.

Trois quatuors concertants pour deux violons, alto et basse, dédiés à son frère A. Viotti, chef de bataillon d'état-major et rapporteur du 2e conseil de guerre de Paris. (1. en *fa* majeur; 2. en *si* bémol; 3. en *sol* majeur.) — Paris, Janet et Cotelle.

Quatuor en sol *mineur* pour deux violons, alto et basse. Paris, Janet et Cotelle.

Six quatuors d'airs connus, dialogués et variés pour deux violons, alto et violoncelle. — Paris, Naderman.

L'édition de ces quatuors que j'ai trouvée à la Bibliothèque du Conservatoire est assurément originale; elle est de l'époque révolutionnaire, ce dont ne peut laisser douter le petit cartouche qui surmonte le titre, avec son bonnet de liberté et son triangle égalitaire Il est inutile, sans doute, de faire remarquer que ces quatuors ne sont point conçus dans la forme classique: ce sont des fantaisies pour quatre instruments sur des airs connus, comme l'indique le titre. Le 1er, en *si* bémol, est construit sur un air de *l'Amour filial*, de Gaveaux; le 2e, en *la* mineur, sur deux airs de *Raoul de Créqui* et des *Deux Petits Savoyards*, opéras de d'Alayrac; le 3e, en *ut* majeur, sur l' « himne des Marseillais » *(la Marseillaise)* et sur un vieux pont-neuf; le 4e, en *si* bémol, sur « une romance d'Haydn » (un andante de symphonie) et sur un air des *Nozze di Dorina*, de Sarti; le 5e, en *mi* majeur, sur le fameux rondeau: *Enfant chéri des dames*, des *Visitandines*, de Devienne, et sur un air du *Camp de Grandpré*, de Gossec; enfin, le 6e, en *la* majeur, sur un air du *Siège de Lille*, de Trial fils, et sur la Polonaise, alors populaire, de *la Cosa rarà*, de Martini l'espagnol.

M. Antoine Vidal (*les Instruments à archet*) a catalogué plusieurs autres œuvres de quatuors que je n'ai pas eus sous les yeux. Comme je l'ai fait précédemment, je reproduis exactement ses indications, en lui en laissant la responsabilité:

6 Quatuors, op. 3. — Offenbach, André; Paris, Naderman.

3 Quatuors, op. 22. — Leipzig, Breitkopf et Hærtel.

3 *Quatuors,* lettre A, sur les duos op. 19. — Paris, Frey.

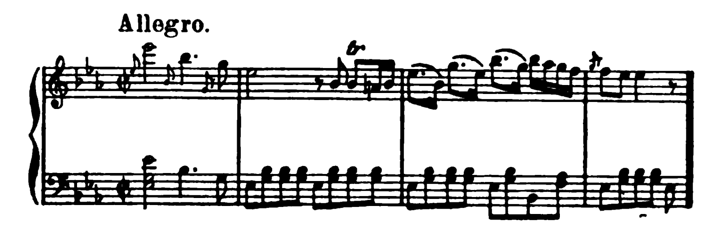
1 *Quatuor* en *mi* mineur. — Offenbach, André; Paris, Janet.

CONCERTOS DE PIANO

Viotti a publié un certain nombre de concertos de piano. Mais ceux-ci n'étaient que des transcriptions pour cet instrument de ses concertos de violon, à l'exception d'un seul peut-être, comme on le verra plus loin, mais qui, publié d'abord pour le piano, devint à son tour, par la suite, un des concertos de violon. Ces derniers d'ailleurs avaient un tel succès et charmaient à ce point le public, que des pianistes et des compositeurs de premier ordre, tels que Dussek, Steibelt, Hullmandel et autres, ne dédaignaient pas d'en faire eux-mêmes des arrangements pour piano et de les publier sous cette forme, sans doute avec l'agrément de l'auteur. Toutefois, les concertos de piano de Viotti ne tardèrent pas à être détrônés par des œuvres plus conformes à la nature de l'instrument et aux progrès qu'amenaient dans la virtuosité les perfectionnements incessants dont il était l'objet. Ils ont donc depuis longtemps disparu du commerce, et il m'a été bien difficile d'en retrouver quelques-uns. La liste que j'en vais donner ici ne sera donc point complète. A ceux que j'aurai eu sous les yeux, j'ajouterai ceux dont j'ai trouvé les annonces dans les journeaux du temps. Mais même en agissant ainsi, je laisserai forcément des lacunes, qu'il ne m'a pas été possible de combler.

1er *Concerto* pour le piano-forte, composé par

Mr Viotti. — Paris, Imbault, in-fo oblong. (C'est le 6e concerto de violon, baissé d'un demi-ton et transposé de *mi* naturel majeur en *mi* bémol.)



2e *Concerto* pour le piano-forte, composé par Mr Viotti. — Paris, Imbault, in-fo oblong. (C'est le 10e concerto de violon.)



IIIe Concerto de clavecin, avec accompagnement de violon obligé, deux violons d'accompagnement, alto, basse, flûtes et cors *ad libitum*, composé par Mr Viotti. — Paris, Sieber. (C'est le 9e concerto de violon.)



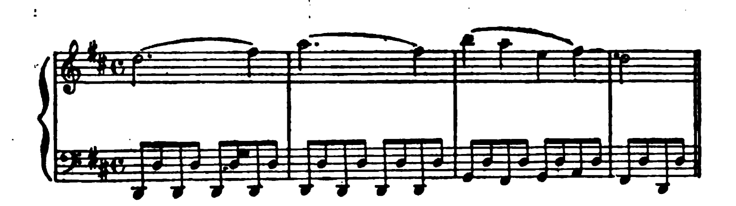
Quatrième Concerto pour clavecin ou forte-piano, deux violons, alto et basse, composé par M. Viotti.

— Paris, Boyer. (Ainsi annoncé dans le *Journal de Paris* du 25 juin 1790.)

Cinquième Concerto de M. Viotti, arrangé pour le piano-forte ou le clavecin, avec accompagnement de deux violons et basse, par M. Dussek. — Paris, Boyer. (Ainsi annoncé dans le *Journal de Paris* du 27 janvier 1791, qui ajoutait cette note: « Ce concerto forme le N° 85 du *Journal de pièces de clavecin* par différens auteurs. »)

VIIe Concerto pour le piano-forte, avec tout l'orchestre, *ad libitum*, composé par Viotti. — Paris, Boyer et Naderman. (Ainsi annoncé dans le *Journal de Paris* du 17 juin 1796.)

Huitième Concerto pour le piano-forte, avec tout l'orchestre *ad libitum,* composé par Viotti. — Paris, Boyer et Naderman.



Le titre de ce huitième concerto porte ce *nota :* — « Ce concerto a été composé pour le piano-forte et non pour le violon ; il peut être joué avec ou sans accompagnement sur les anciens forte-piano, ou sur les modernes avec les notes ajoutées. Les signes des notes ajoutées sont au-dessus. » Toutefois, si Viotti déclarait ce concerto expressément écrit pour le piano, il ne s'interdisait pas, à l'inverse de ce qu'il avait fait pour les précédents, la faculté de le transcrire à son tour pour le violon. Et en effet,

celui-ci devint un peu plus tard le 20e concerto de violon. — J'ai trouvé de ce concerto une édition anglaise, dont le titre un peu énigmatique laisserait croire que Hullmandel, qui l'avait exécuté dans un des concerts de l'Opéra italien de Londres, l'aurait lui-même adapté pour le piano d'après une version écrite pour le violon. Mais cette édition reproduit exactement le texte musical de l'édition française, à laquelle elle est semblable de tout point. En voici le titre :

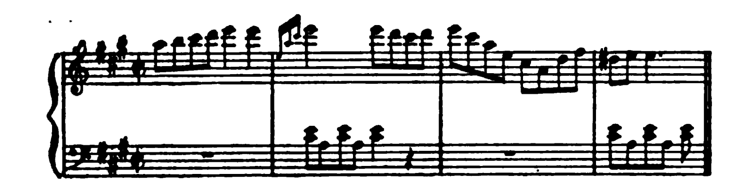
A new grand concerto with accompaniments, as performed at the opera concert, composed by Mr Viotti, and adapted for the piano-forte, with or without the additional keys, by Mr Hullmandel. — London, Lewis, Houston and Hyde.

Neuvième Concerto de J.-B. Viotti, en *sol* mineur, arrangé pour clavecin ou forte-piano, avec accompagnement d'un violon ou de tout l'orchestre *ad libitum*, par D. Steibelt. — Paris, Naderman, successeur de Boyer. (C'est le 19e concerto de violon.)



Grand Concerto par Viotti, arrangé pour le forte-piano avec les accompagnemens à grand orchestre, par J.-L. Dussek. Œuvre 18. — Paris, Pleyel. (C'est le 25e concerto de violon, lettre E, avec quelques modifications assez importantes, entre autres la suppression de la courte introduction en 6/8 qui précède l'allegro à deux temps formant la première

partie de ce concerto. Ici, le piano attaque immédiatement cet allegro, sans préparation.)



Concerto de Viotti, lettre A, arrangé pour piano, par Nicolo. (Ainsi annoncé dans le *Courrier des Spectacles* du 21 ventôse an XI — 12 mars 1803.)

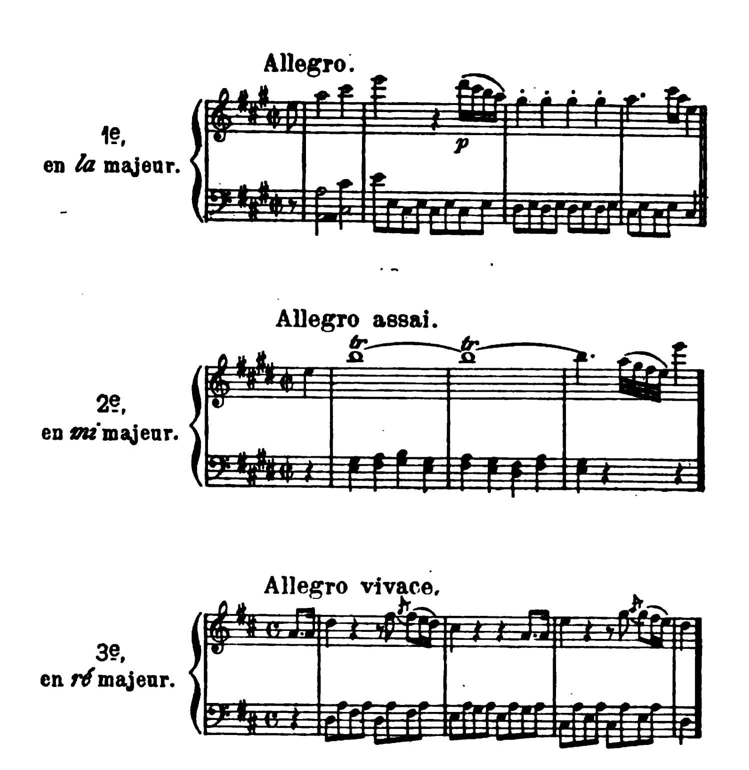
Enfin, j'ai rencontré une partie détachée de second violon qui m'a prouvé que Lachnith a transcrit aussi pour piano certains concertos de violon de Viotti. Voici le titre qu'elle portait : « Concertos de Viotti arrangés pour clavecin ou forte-piano, avec deux violons et basse, par M. Lachnith. — Paris, Sieber. »

SONATES DE PIANO

Trois sonates pour clavecin ou piano forte, avec accompagnement de violon et violoncelle. — Paris, Sieber.

Il est à remarquer que chacune de ces sonates porte en tête ces mots : *1er trio, 2e trio, 3e trio.* Elles ne sont autre chose, en effet, que des arrangements ou transcriptions des trios précédemment écrits par Viotti pour instruments à cordes. Sous cette nouvelle forme, elles sont jusqu'à un certain point concertantes, un peu à la manière de celles d'Haydn pour les mêmes instruments, et la partie de piano ne

saurait se jouer seule, car il lui arrive parfois d'être réduite au rôle de simple accompagnement (1):

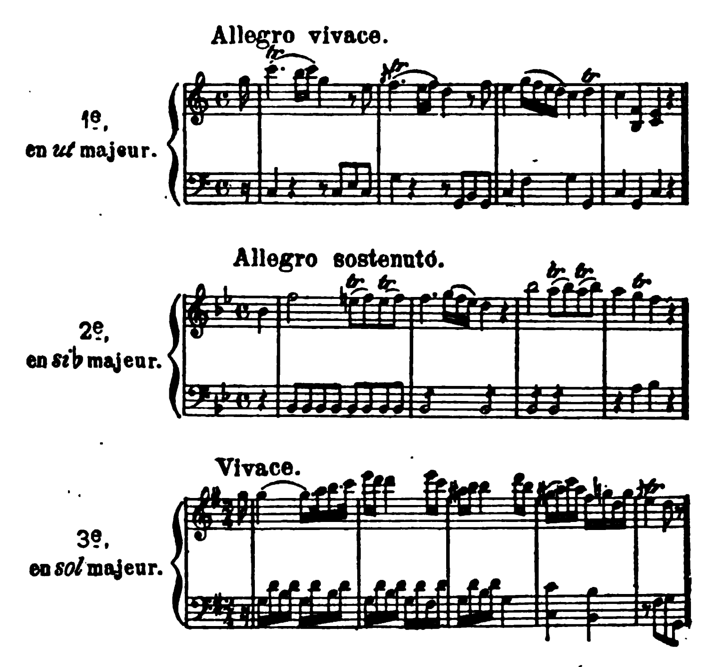


Trois sonates pour clavecin ou piano forte, avec accompagnement d'un violon. 2e livre pour clavecin. — Paris, Sieber.

Comme les précédentes, ces trois sonates sont de simples transcriptions de trios pour instruments à cordes publiés précédemment. La première est le

(1) Le n° 1 est le premier des 6 trios dédiés à Pugnani, le n° 2 est le second de ces trios.

3e des six trios dédiés à Pugnani ; la seconde est le 5e, la troisième le 4e de ces trios :



Trois sonates pour le forte piano, avec accompagnement de violon et violoncelle, composées et dédiées à Mademoiselle Marshall. Œuvre 15. — Paris, Mlles Erard.

Etant donné le nom de la personne à laquelle elles sont dédiées, il est supposable que ces trois sonates ont dû paraître d'abord en Angleterre. Quoi qu'il en soit, elles font honneur au compositeur, et la seconde surtout est charmante.







MUSIQUE DE VIOLONCELLE

Trois divertissemens pour le violoncelle, avec accompagnement de piano-forte, dédiés à son ami L. Duport. — Paris, Janet et Cotelle (1).

Trois duos concertants pour deux violoncelles. 1er livre. — Paris, Pleyel.

Ces trois duos ne sont qu'une transcription, pour deux violoncelles, des trois duos de violons œuvre 6.

Trois nouveaux Duos concertans pour deux violoncelles. 2e livre. — Paris, Pleyel.

Il en est de même de ceux-ci, qui reproduisent les trois duos de violons œuvre 7.

M. Antoine Vidal *(les Instruments à archet)* indique

(1) Ce sont les mêmes qui ont été transcrits et publiés aussi pour le violon. Mais la dédicace au fameux violoncelliste Duport semble bien indiquer que ces Divertissements ont été écrits d'abord et expressément pour le violoncelle. (*Voyez* COMPOSITIONS DIVERSES POUR VIOLON.

encore les deux recueils suivants, dont je n'ai pu avoir personnellement connaissance :

3 Duos, op. 29. — Offenbach, André.

3 Duos, op. 30. — Offenbach, André.

MUSIQUE DE CHANT

Viotti a écrit fort peu de musique de chant, et seulement par circonstance. Je n'ai retrouvé de lui que trois morceaux écrits pour la voix, dont deux seulement ont été publiés. En voici la liste.

La Polacca de Viotti. Air de *la Cosa rara*, avec accompagnement de piano ou harpe (paroles italiennes et françaises). — Paris, Imbault.



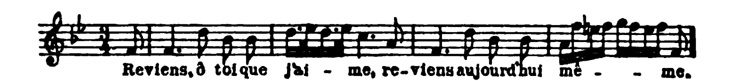
Cette Polonaise, intercalée par Viotti, selon la mode de l'époque, dans l'opéra célèbre de Martini (l'Espagnol), *la Cosa rara*, lors de sa mise à la scène au théâtre Feydeau en 1791, devint fameuse elle-même et fit fureur pendant plusieurs années. C'est un morceau très chaud, très brillant pour la voix, qui demande beaucoup d'agilité et qui est surtout propre à faire ressortir le style et la virtuosité de la cantatrice.

Le donne han tanti inganni, aria alla Polacca, del signor Viotti.



Je ne sache pas que cette seconde Polonaise ait été publiée avec son texte italien. Je l'ai trouvée en manuscrit, à la Bibliothèque du Conservatoire, dans un recueil d'airs détachés italiens de différents auteurs. Elle a été bien certainement écrite dans les mêmes conditions que la précédente, mais j'ignore pour quel ouvrage. Pas plus que celle-ci elle ne brille par l'originalité ou par la nouveauté de la forme mélodique, mais c'est, comme elle, un morceau *di bravura,* très brillant aussi, plein de verve, écrit avec style et d'un effet certain. Nous allons d'ailleurs la retrouver.

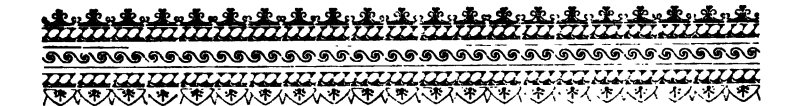
Air de *la Parisienne en Espagne*, paroles de MM. Désaugiers et Xavier, musique de Viotti, avec accompagnement de piano ou harpe. — Paris, Jouve.



Qu'était-ce que *la Parisienne en Espagne?* J'avoue qu'à la vue de ce simple titre, je demeurai quelque peu embarrassé. En cherchant, cependant, je finis par découvrir que, le 12 septembre 1822, le théâtre du Vaudeville donnait la première représentation d'une pièce en un acte mêlée de chant, de MM. Désaugiers et Xavier, qui était précisément intitulée *la Parisienne en Espagne* et dont la partie musicale était d'une importance exceptionnelle. Le doute n'était donc pas possible. Mais par suite de quelle circonstance bizarre Viotti, qui venait de quitter la direction de l'Opéra, fut-il amené à intercaler un air de sa composition dans une petite pièce offerte au public du Vaudeville? C'est ce que je ne me charge

pas d'expliquer. Toutefois, on remarquera que cet air ne lui donna pas grand mal à écrire, puisqu'il n'est autre que la seconde Polonaise que je viens de signaler, baissée d'un ton et transcrite en *si* bémol avec de très légers changements, et qu'il n'eut d'autre peine que de placer sous la musique les paroles françaises assez plates que Désaugiers et Xavier lui avaient fournies.

FIN.



INDEX

ERRATA

Page 34, note 1, au lieu de : (Note de Guinguené), lisez : (Note de Ginguené).

Page 78, ligne 29, au lieu de l'éditeur Bochann, lisez : l'éditeur Böhme.

Page 80, ligne 4, au lieu de : François-Guillaume Pixis, lisez : Frédéric-Guillaume Pixis.

Page 102, ligne 9, au lieu de Rossino, lisez : Rossini.

Page 128, ligne 26, au lieu de : Schœnfeld, lisez : Schœnfeldz.

Page 129, note, lisez : *Notice sur J.-B. Viotti.*

Page 140, ligne 7 de la note, au lieu de l'un des premiers chanteurs, lisez : l'un des premiers danseurs.

Page 146, lignes 9 et 10 de la note, au lieu de : plutôt demain ce soir, lisez : plutôt demain que ce soir.

Imprimerie du *Guide musical*
TH. LOMBAERTS, 7, rue Montagne-des-Aveugles, Bruxelles